UNIVERSITÉ PARIS 8 VINCENNES-SAINT-DENIS

DÉPARTEMENT : LANGUES ET LITTÉRATURES FRANÇAISES

ÉCOLE DOCTORALE : PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris 8

en langues et littératures françaises

Présentée et soutenue publiquement

Par

Lamia MECHERI

L'ÉCRITURE DE L'HISTOIRE CHEZ SALIM BACHI

Directeur de thèse :

M. Pierre BAYARD

Professeur à l'Université Paris 8

2013

Membres du jury :

Mme Zineb Ali-Benali, Professeure, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

M. Pierre Bayard, Professeur, Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

M. Charles Bonn, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Mme Beïda Chikhi, Professeure, Université Paris Sorbonne-Paris IV

RÉSUMÉ :

L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi

Salim Bachi, auteur algérien contemporain, figure parmi les écrivains les plus prometteurs de sa génération. Il a publié cinq romans et deux récits : *Le Chien d'Ulysse* (2001, Prix Goncourt du premier roman), *La Kahéna* (2003, Prix Tropiques), *Autoportrait avec Grenade* (2004), *Tuez-les tous* (2006), *Le Silence de Mahomet* (2008), *Le grand frère* (2010), *Amours et aventures de Sindbad le Marin* (2010) et *Moi, Khaled Kelkal* (2012), ainsi qu'un recueil de nouvelles intitulé *Les douze contes de minuit* (2007).

Dès *Le Chien d'Ulysse*, Salim Bachi se fait le chroniqueur de son pays en racontant l'histoire de l'Algérie pendant la décennie noire des années 90. Dans d'autres livres, il s'intéresse à des événements historiques importants qui ont marqué le monde entier, comme les attentats du 11 septembre 2001. Ce sont les modalités (imaginaires, stylistiques, narratives, etc.) de cette présence de l'Histoire dans l'œuvre de cet auteur que nous tentons d'analyser dans notre thèse.

Mots clés : Histoire, mémoire, identité, violence, ville, voyage, femme.

SUMMARY:

The writing of History in the work of Salim Bachi

Salim Bachi, a contemporary Algerian author, is one of the most promising writers of his generation. He has published five novels and two stories: *Le Chien d'Ulysse* (2001, Prix Goncourt du premier roman), *La Kahéna* (2003, Prix Tropiques), *Autoportrait avec Grenade* (2004), *Tuez-les tous* (2006), *Le Silence de Mahomet* (2008), *Le grand frère* (2010), *Amours et aventures de Sindbad le Marin* (2010) and *Moi, Khaled Kelkal* (2012), and a collection of short stories entitled *Les douze contes de minuit* (2007).

With *Le Chien d'Ulysse*, Salim Bachi became the chronicler of his country, recounting the history of Algeria during the black decade of the 90s. In other books, he focuses on important historical events affecting the whole world, such as the terrorist attacks of September 11, 2001. The purpose of our thesis is to analyze the different modalities (imaginary, stylistic, narrative) of the presence of History in the work of this author.

Key words: History, memory, identity, violence, city, travel, woman.

REMERCIEMENTS

Très certainement, cette thèse est la collaboration et le fruit de tout un travail. Pour cette raison, je tiens à remercier très vivement tous ceux qui m'ont aidée, de près ou de loin, et encouragée à réaliser ce travail.

Avant toute chose, je tiens à exprimer et à formuler mes remerciements les plus intenses à mon directeur de thèse, M. Pierre Bayard, qui n'a jamais manqué de me donner des conseils pertinents et judicieux ainsi que son aide inestimable et sa confiance absolue qui m'ont permis de progresser. Aussi, je lui suis reconnaissante pour la qualité de son encadrement et pour son exigence qui ont permis d'exprimer le meilleur de moi-même.

Ensuite, ma gratitude s'adresse aux membres du jury qui me font l'honneur de lire et d'examiner mon travail, Mme la professeure Beïda Chikhi et M. le professeur Charles Bonn, rapporteurs, et Mme la professeure Zineb Ali-Benali.

Je tiens, également, à remercier Mme Claude Sterlin, Mme Hélène Poguet et M. Claude Tuduri, et les intervenants du Cised pour leurs relectures minutieuses, au moment de la rédaction de ma thèse.

Enfin, mes remerciements s'adressent à ma famille, en particulier à ma mère, à mon père, à ma sœur et à mon frère qui m'ont encouragée et motivée en permanence. Je leur suis reconnaissante pour leur soutien indéfectible, moral, physique et même virtuel. En particulier, je veux dire ma gratitude à mon oncle Abdeldjebar Refes qui a manifesté une attention soutenue à mon travail.

À mes parents.

« Il est parfois des hommes qui naissent en portant dans leurs têtes des montagnes, des rochers, des torrents de cailloux, des gestes et des usages hérités d'Hésiode, mais qui, en raison des circonstances et des pièges de l'Histoire se trouvent contraints, malgré eux, d'exprimer cette réalité solennelle et familière dans une langue faite d'herbe et de ruisseaux, de lacs et de prairies. »

Beïda Chikhi, ***Littérature algérienne – Désir d'Histoire et esthétique*****.**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le titre de notre thèse est porteur de notions clés qui sont les suivant : « écriture », « Histoire » et « écriture de l'Histoire ». Chacune de ces notions, à son tour, est chargée d'un large éventail de définitions et est employée couramment dans plusieurs disciplines telle que la littérature, la linguistique, la critique littéraire, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire, la psychanalyse, etc. Néanmoins, même si ces notions ne sont pas étrangères à notre champ d'investigation qui est la littérature, il conviendrait tout de même de revenir sur leurs définitions afin de préciser leurs fonctions dans notre recherche.

1/ Définition de l'écriture de l'Histoire

Avant de nous lancer dans l'explication de l'« écriture de l'Histoire », nous allons, d'abord, essayer de voir ce que veut dire le mot « Histoire ». L'Histoire est, par définition, le récit ou la relation d'un fait ou d'un événement du passé. Elle est, selon Paul Veyne, « un récit d'événements : tout le reste en découle »[1]. L'Histoire met en intrigue des événements « vrais qui ont l'homme pour acteur »[2].

Mais, qu'entendons-nous par l'écriture de l'Histoire (chez l'homme de lettres) ? Certes, nous ne sommes pas des historiens ou des théoriciens de certains concepts à l'instar de Michel Foucault, Michel de Certeau ou encore Paul Veyne, mais nous allons tenter de répondre à cette interrogation, en nous plaçant sous un angle littéraire. L'écriture de l'Histoire suppose, à première vue, une écriture ou plutôt une ré-écriture[3] du passé. En effet, l'homme de lettres, à la manière de l'historien, fait dialoguer le passé avec le présent, en replaçant « l'ailleurs dans l'ici »[4]. Dans sa démarche littéraire, l'écrivain entreprend à son compte, en quelque sorte, un travail d'historien et essaie de raviver un passé, le plus souvent douloureux, dans un présent contraignant, voire problématique. Il raconte les événements tragiques de son pays.

[1] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1996, p. 14.
[2] *Ibid.* p. 15.
[3] Nous parlons de ré-écriture en partant du principe que toute fiction suppose une part de subjectivité de son auteur.
[4] DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 78, 2003, p. 145-156.

Si l'écriture de l'Histoire est cette écriture du passé, une autre interrogation s'impose à notre réflexion : comment rapporter le passé dans le présent ? Deux historiens peuvent nous aider à répondre. Paul Veyne pose cette problématique dans son livre épistémologique C*omment on écrit l'Histoire*. Il s'agit, pour l'écrivain, de « fabriquer » un récit fictionnel porteur d'événements. Par ailleurs, le récit a, pour Michel de Certeau, une fonction déterminante parce que la fiction en tant que telle est « une fêlure de l'irréel » qui « fait irruption dans le réel »[1].

Contrairement à l'historien, pour l'homme de lettres la question ne se pose pas en ces termes parce que le recours à la fiction demeure, de toute façon, incontournable et c'est, d'ailleurs, le pouvoir sans limite de la littérature. Le récit littéraire, même s'il est porteur de faits historiques, suppose un style de la part de l'auteur afin de raconter les événements retenus dans son texte. Il arrive que ce soit le sujet même, choisi par l'auteur, qui impose la structure du roman. Ce dernier, en dotant son récit fictionnel d'un style particulier et en le situant dans un cadre spatio-temporel défini, cherche à donner du sens et de la profondeur à l'écriture de l'Histoire plus qu'à la décrire de façon neutre et historiographique. S'il nourrit ses romans de faits historiques, c'est pour, en quelque sorte, dépasser cette réalité brute et l'inscrire dans une dimension symbolique, voire mythique.

En fait, ce que propose l'auteur dans son récit n'est qu'une variation et une version de l'événement historique puisque ce dernier est déjà passé et qu'il ne se répète pas. De plus, l'homme de lettres, comme l'historien, ne dispose pas du pouvoir de faire voir aux lecteurs le passé « en direct, comme si vous y étiez »[2], nous dit Paul Veyne lorsqu'il reprend, notamment, la distinction faite par Gérard Genette à propos de la narration historique qui, pour lui, est *diegesis* et non *mimesis*. La narration historique offre, ainsi, aux lecteurs une clé qui leur permet de « re-lire » l'Histoire et de méditer sur elle.

À ce point de notre réflexion, une troisième interrogation nous vient à l'esprit, la question du « pourquoi » : pourquoi écrit-on l'Histoire ? Ne faut-il pas revenir sur ce passé, pour « faire revivre les morts »[3], selon l'expression de Michel de Certeau ? L'acte d'écrire n'offre-t-il d'abord pas à l'auteur une manière de ressusciter, de repenser et de resituer le passé dans une dimension spatiale, car « marquer un passé, c'est faire place aux morts,

[1] *Ibid.*, p. 145-156.
[2] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, op. cit*., p. 15.
[3] DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975, p. 140.

mais aussi redistribuer l'espace des possibles »[1] ? Mais, n'est-ce pas, aussi, un moyen d'« enterrer les morts »[2] pour s'en libérer ? En ce sens, l'écriture semble permettre une visée cathartique ayant pour but de faire le deuil pour se détacher et se libérer d'un passé, lourd à porter, une fois pour toutes[3].

À l'évidence, le récit littéraire, quel qu'il soit, est une production originale de l'auteur dans la mesure où ce dernier y met, consciemment ou inconsciemment, une part de lui-même. Soucieux de rendre compte du passé de son pays, par exemple, et, indirectement, de son propre passé, l'écrivain fait appel à sa subjectivité et fait parler son « moi » le plus profond. En même temps, il fait de ses fictions un lieu de compromis et de négociations entre la mémoire empirique de sa nation et de sa communauté – de langue, de tradition et de culture – et sa propre vision de la réalité. De ce fait, l'écriture superpose, entrecroise et fait fusionner l'Histoire, celle d'un pays, avec une histoire personnelle.

Il faut, donc, écrire le passé pour s'en libérer et *enterrer les morts*. En outre, l'écriture de l'Histoire demeure nécessaire parce que le présent sert d'écho au passé qui le nourrit en profondeur. Le présent est continuité et prolongement du passé. En somme, la présence du passé, donne, non seulement du sens et de la vie *aux morts,* mais sert aussi à l'explication de l'histoire d'aujourd'hui car « l'histoire, en notre siècle, a compris que sa véritable tâche était d'expliquer »[4] et de comprendre le présent. Elle est une source d'inspiration pour les auteurs d'aujourd'hui et, en même temps, la raison d'être de ce présent. C'est pourquoi nous souscrivons à l'hypothèse de Michel de Certeau quand il dit :

> « Aucune existence du présent sans présence du passé, et donc aucune lucidité du présent sans conscience du passé. Dans la vie du temps, le passé est à coup sûr la présence la plus lourde, donc possiblement la plus riche, celle en tout cas dont il faut à la fois se nourrir et se distinguer. »[5]

En ce qui concerne notre recherche, nous allons analyser l'écriture de l'Histoire chez un auteur algérien. Mais, avant cela, nous proposons un bref aperçu de la littérature

---

[1] *Ibid*. p. 140.
[2] *Idem*.
[3] On peut s'interroger : le fait d'oublier un passé ou de l'effacer totalement de la mémoire libère-t-il la conscience de l'être humain ? Mais, peut-on réellement effacer le passé ?
[4] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, op. cit.*, p. 9.
[5] DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire, op. cit.*, p. 145-156.

algérienne afin situer notre romancier et, ainsi, voir son appartenance générationnelle et mieux comprendre ses écrits.

2/ Salim Bachi et la littérature algérienne

Depuis qu'il existe, le roman algérien moderne a, souvent, par son contenu fait de l'histoire de son pays un objet de prédilection. En effet, l'Histoire n'a jamais fini d'inspirer les auteurs algériens, qu'ils soient hommes ou femmes. Ces derniers ont écrit des récits complexes en raison de la riche et longue histoire de leur pays. Dans leurs textes, ils mettent en question des thèmes puisés dans l'histoire de l'Algérie et ses ambigüités comme le colonialisme, la guerre civile, les mœurs de la société, la problématique de l'identité algérienne, etc.

Pour mener à bien notre recherche et par souci de concision, nous allons faire le tour de l'émergence de cette littérature dite « algérienne », depuis les années cinquante. Comme nous l'avons précisé, notre but ici n'est pas de faire l'historique de cette littérature, mais de situer l'auteur parmi ses pairs.

Jusqu'à l'Indépendance du pays en 1962, les auteurs algériens des années cinquante sont connus par des productions littéraires qui portent, essentiellement, sur des thèmes ethnographiques et remettent en cause la colonisation française et la guerre d'Algérie. Nous pensons, en ce sens, aux écrits de Mohamed Dib[1], de Mouloud Feraoun[2], de Mouloud Mammeri[3] et de bien d'autres tant la production littéraire de l'époque est foisonnante. Les thèmes de la patrie, de la famille et des ancêtres, apparaissent, fréquemment, dans les scènes romanesques.

Pour l'essentiel, retenons que l'un des textes majeurs qui a marqué la littérature algérienne est, sans doute, celui de *Nedjma*[4] de Kateb Yacine, publié, en 1956, durant la guerre de décolonisation. Avec ce récit révolutionnaire, Kateb Yacine renouvelle la production littéraire tant sur le plan formel que thématique. Rachid Boudjedra poursuit

[1] DIB, Mohamed, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952. C'est le premier roman de la trilogie intitulée *Algérie.*
[2] FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.
[3] MAMMERI, Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.
[4] YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

dans la même ligne quand il publie l'un de ses romans au titre révélateur, *La Répudiation*[1], en 1969.

Ensuite, durant la période « post-coloniale », une génération d'écrivains algériens talentueux voit le jour, elle exprime les troubles de la société algérienne, après l'Indépendance, et surtout les turbulences de la guerre civile des années 90. En effet, l'actualité de la violence de cette période cauchemardesque est un thème récurrent, crucial, mais aussi nécessaire. Elle nourrit, profondément, les textes des auteurs algériens de l'époque au point que la littérature de ces années-là, qualifiée de « littérature de l'urgence », est devenue synonyme d'engagement. Mais, peut-on dire, pour autant, que ces écrivains sont tous des auteurs « engagés », ou mieux encore, que leurs écrits entrent dans le registre de littérature dite de l'« urgence » ? On retrouve, dans les deux approches, une perspective commune.

Pour faire bref, précisons que le romancier faisant l'objet de notre recherche est, comme nous l'avons annoncé précédemment, un auteur algérien contemporain. Il appartient à la génération d'écrivains qui succède à celle de Kateb Yacine, que Charles Bonn nomme les « monstres sacrés »[2] de la littérature algérienne.

Les écrits de Salim Bachi[3] sont particulièrement significatifs par leur thématique d'actualité et s'inscrivent dans la lignée des auteurs dont nous venons de parler. Mais, à la différence de ceux-ci, notre auteur s'en démarque et par le style et par le contenu. Cependant, l'inspiration de ses aînés, surtout celle de Kateb Yacine[4], demeure frappante ; aussi, nous ne pouvons pas dire que ses livres entrent dans le registre de la littérature d'urgence.

---

[1] BOUDJEDRA, Rachid, *La Répudiation*, Paris, Denoël, 1981. Cf. Charles Bonn, *La Littérature algérienne et ses lectures : imaginaire et discours d'idées* ; préface de J.E. Bencheikh, Ottawa, Naaman, 1974.

[2] *Algérie : nouvelles écritures* : Colloque international de l'Université de York, Glendon, et de l'Université de Toronto, 13-14-15-16 mai 1999/ sous la dir. De Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2001, p. 23.

[3] Salim Bachi est né en 1971 à Alger et a vécu à Annaba où il enseigne la littérature française jusqu'en 1996. L'année suivante, il quitte l'Algérie pour la France afin de poursuivre ses études de lettres à la Sorbonne. Il obtient le DEA de lettres modernes et entame une thèse sur la souffrance et la mort chez Malraux. Parallèlement, il publie avec succès son premier roman *Le Chien d'Ulysse* en 2001. Par la suite, il devient en Algérie « l'écrivain le plus talentueux de sa génération » et abandonne l'écriture de sa thèse. Cf. http://www.alalettre.com/auteurs-contemporains-b.php consulté le 05/05/2013.

[4] Dans son premier roman *Le Chien d'Ulysse*, Salim Bachi recourt à l'écriture intertextuelle. Il réécrit et pastiche respectueusement le texte de Kateb Yacine : *Nedjma* (le prénom d'une jeune fille voulant dire Étoile).

Les romans de Salim Bachi sont extraordinairement réalistes et nous renvoient, sans cesse, à une réalité algérienne crue et brute. L'originalité de cet auteur réside dans la manière dont il se réapproprie l'Histoire de son pays et la refonde, consciemment ou inconsciemment, pour fournir à son lecteur des pistes susceptibles de l'éclairer sur la ou les périodes présentes dans ses romans. Les récits mettent en scène des événements historiques de l'Algérie, ancienne ou moderne, tout en recourant à l'écriture intertextuelle et mythique. L'auteur se sert des mythes non seulement pour rattacher l'époque antique à l'époque contemporaine, mais aussi pour remonter jusqu'aux origines, par la quête d'une identité algérienne perdue.

Cette nouvelle écriture, introduite par Salim Bachi, se veut purement littéraire ; c'est le début d'une nouvelle ère d'auteurs algériens marquant une rupture avec la génération précédente qui a pour héritage une écriture à but ethnographique ou encore une écriture de témoignage. À ce sujet, l'auteur annonce clairement dans une interview qu'il est un romancier et non pas un témoin :

> « Je ne suis pas un écrivain-témoin au sens traditionnel du terme. Je pense avoir décrit l'esprit plus que la lettre d'une époque. Ma contribution est, en somme, le portrait spirituel d'une période historique à travers les destins de quelques personnages éminemment romanesques […]. Je ne veux pas porter de jugement sur le travail des autres écrivains. Je pense seulement que la littérature de témoignage en tant que telle est une littérature de l'instant. Elle appartient plus au document qu'au fait littéraire. »[1]

En ce sens, les romans de l'auteur s'inscrivent dans ce mouvement, c'est-à-dire dans une nouvelle modernité littéraire. Ils sont le fruit d'une double influence littéraire à la fois orientale et occidentale. Le lecteur de Salim Bachi est invité à une errance à travers le temps et l'espace où les événements historiques ne sont pas absents de la scène romanesque.

3/ Présentation du corpus et argumentation du choix

Nous avons choisi d'illustrer notre questionnement à l'aide des romans de Salim Bachi. En effet, beaucoup d'écrivains algériens évoquent les événements historiques de

[1] http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 29/04/2013.

leur pays ; d'une manière ou d'une autre, ils ont tenté de rendre compte dans leurs œuvres, des bouleversements qui marquent l'Algérie dans son histoire. Mais, comme nous l'avons dit précédemment, les écrits de Salim Bachi demeurent, pour nous, très originaux dans la mesure où ils utilisent, avec obstination, un style d'écriture profondément mythique et totalement moderne pour dire avec force et verve ce rapport à l'Histoire qui ne pourrait être exprimé autrement.

Lors de notre étude, nous nous attacherons à analyser les œuvres suivantes[1] de Salim Bachi, toutes écrites en langue française :

- *Le Chien d'Ulysse*[2]

- *La Kahéna*[3]

- *Autoportrait avec Grenade*[4]

- *Tuez-les Tous*[5]

- *Les Douze Contes de Minuit*[6]

- *Le Silence de Mahomet*[7]

- *Amours et Aventures de Sindbad le Marin*[1]

[1] Le résumé de chaque roman est à consulter en annexe.
[2] C'est le premier roman de Salim Bachi, publié aux éditions Gallimard en 2001, salué par la critique et couronné par de nombreux prix littéraires, entre autres le prix Goncourt du premier roman, la Bourse de la découverte décernée par le Prince Pierre de Monaco et le prix littéraire de la vocation décerné par la fondation Marcel Bleustein-Blanchet.
[3] En 2003, Salim Bachi publie aux éditions Gallimard un deuxième roman intitulé *La Kahéna* grâce auquel il reçoit le prix Tropiques. Ce roman fait aussi partie comme *Le Chien d'Ulysse* du cycle romanesque construit à partir de la ville de Cyrtha. Mais, cette fois, la ville n'apparaît qu'en arrière-plan.
[4] Ce roman aurait pu aussi s'intituler *Autofiction avec Grenade*. Il est le troisième ouvrage de Salim Bachi paru aux éditions du Rocher en 2005. Ce livre a pour ambition de nous faire part d'un récit de voyage effectué par l'auteur à Grenade (Espagne) en 2004.
[5] Il est publié en 2006 aux éditions Gallimard. Ce roman marque un tournant de l'inspiration de l'auteur puisqu'il ne fait pas partie du cycle romanesque de la ville de Cyrtha à l'instar des deux précédents. En effet, après une année de résidence à la Villa Médicis à Rome, d'avril 2005 à mai 2006, Salim Bachi entame un nouveau cycle romanesque religieux. Il choisit d'évoquer un autre lieu de violence de l'histoire contemporaine, celui des attentats du 11 septembre 2001.
[6] C'est un recueil de douze nouvelles publié aux éditions Gallimard en 2007. Avec ces nouvelles, l'auteur boucle son premier cycle romanesque de Cyrtha en mettant en scène les affres de la guerre civile des années 90 qui ronge la jeunesse algérienne.
[7] Il s'agit là du cinquième livre de Salim Bachi paru aux éditions Gallimard en 2008 et sélectionné pour le Prix Goncourt, le Prix Goncourt des Lycéens et le Prix Renaudot. Le roman est salué par la critique et appartient au cycle religieux entamé, en 2006, par le récit *Tuez-les Tous*.

Abordons, maintenant, le choix du thème, l'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi. Le lecteur des œuvres aura remarqué que les récits de cet auteur participent, presque tous, d'un thème commun, celui de l'histoire de l'Algérie. L'Algérie est, en effet, le pilier de ses romans. Elle est toujours en toile de fond et nous permet de ressentir et de partager toute la violence de cette histoire ; ce thème est présent dans ses récits soit comme un leitmotiv essentiel, soit comme un souvenir pour renvoyer le lecteur au passé de l'Algérie.

Pour toutes ces raisons, Salim Bachi nous permet d'aborder la question-clé à laquelle nous essaierons de répondre tout au long de notre recherche. Il s'agit pour nous de voir en quoi ou comment l'écriture de l'histoire construit et déconstruit l'identité du sujet algérien et de l'homme considéré dans toutes ses dimensions. Cette problématique se développera en trois parties :

- PARTIE I : ÉCRIRE LA VILLE

- PARTIE II : ÉCRIRE LE VOYAGE

- PARTIE III : ÉCRIRE LA MÉMOIRE

Dans la première partie, nous analyserons la thématique de la ville. Il s'agit de Cyrtha, un lieu créé par Salim Bachi, car pour ce dernier, l'Histoire n'a de sens que si elle est inscrite dans un lieu bien défini. Cyrtha, ville mythique à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, est le lieu qui enferme l'Histoire de toute la nation algérienne. Cette cité se trouve quelque part en Algérie et représente le lieu-cadre dans lequel est née l'Histoire du pays. Cette cité, à la fois antique et moderne, se métamorphose sans cesse. Les événements historiques qui ont défilé à travers les siècles, le style et la topographie[2] de cette ville font d'elle un lieu plastique[3] qui exerce une influence permanente sur les habitants. La ville change d'apparence avec leurs états d'âmes ; tous ces éléments signent l'éternel mouvement du temps et de l'Histoire. Ceci nous conduit à de nombreux questionnements

[1] Cette œuvre romanesque est parue aux éditions Gallimard en 2010 et est sélectionnée pour le prix Renaudot la même année. Elle met en scène la figure du célèbre marin oriental, Sindbad. Salim Bachi l'« algérianise » et fait de lui un clandestin passionné de voyages en quête d'amour. Mais le point de départ du marin n'est plus Cyrtha, mais plutôt Carthago : une ville moderne dont le nom reprend visiblement celui de l'antique cité phénicienne et numide, à savoir Carthage.

[2] Les rues et les ruelles de la ville ressemblent à un véritable labyrinthe.

[3] Le mot « plastique » est employé par Salim Bachi, pendant l'entretien du 20 mars 2010, lorsqu'il décrit Cyrtha lors de la « Semaine De La Francophonie » qui se tient à l'École Normale Supérieure à Paris du 15 au 21 mars 2010.

et nous nous demandons : que veut dire l'auteur par Cyrtha ? Pourquoi Salim Bachi a-t-il recours à une ville imaginaire pour raconter des faits historiques réels ? Quel est l'impact de ce lieu « historique » et énigmatique sur l'identité de l'homme algérien ?

Dans la deuxième partie, nous arriverons au cœur de la problématique « bachéenne »[1], le voyage. Pour Salim Bachi, le voyage n'a de sens qu'en référence au lieu de départ, qui donne tout son sens à l'expérience. Ceci explique qu'il ait créé la ville mythique de Cyrtha et l'ait décrite longuement. Cette ville est, en effet, devenue pour ses habitants un lieu engloutissant et menaçant qui les empêche de se libérer d'un passé douloureux et d'envisager l'avenir proche. L'auteur, comme ses personnages, est captif de sa propre ville et des faits tragiques qui s'y sont déroulés. Ensemble, ils tentent de la fuir. Ils quittent leur pays en quête d'identité. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, cela semble le dernier espoir pour ses hommes de se retrouver au-delà de l'histoire de leur pays. Pour certains, le départ vers l'ailleurs est réel, pour d'autres, il reste imaginaire qui offre la possibilité d'accéder aux *paradis artificiels*. Dans tous les cas, il s'agit d'échapper à une réalité contraignante. L'étude de ce chapitre nous permet de nous interroger sur le sens du voyage chez Salim Bachi et nous verrons comment il s'articule au sein de son univers. Nous découvrirons aussi que cet univers s'inspire de l'*Odyssée* et des *Mille et Une Nuits* dans la mesure où Ulysse et Sindbad sont les figures les plus importantes dans l'œuvre de l'auteur. De plus, la mer Méditerranée est le moteur principal dans la mise en place du déplacement qui se voit transformer en nomadisme et qui ne semble jamais prendre fin. C'est pourquoi une autre question advient : en ces périodes de crises, le retour vers la patrie originelle est-il possible ?

Dans la troisième partie, nous aborderons le thème de la mémoire, cette mémoire que l'on cherche à oublier mais qui resurgit toujours. Il se trouve que le voyage accompli par ces personnages est toujours difficile et inachevé : l'odyssée « ratée » conduit certains vers la mort et d'autres vers un retour au pays d'origine. Malheureusement, l'« Ithaque » qu'ils retrouvent n'est que cendres et ruines. Salim Bachi et ses personnages demeurent, ainsi, captifs de leurs souvenirs et de leur mémoire. Mais, l'auteur continue sa quête par l'écriture, une écriture qui est un perpétuel va-et-vient entre le passé et le présent, entre la grande histoire et la petite histoire de chacun. Ceci donne toute sa place à la mémoire,

[1] Nous avons conscience du néologisme du terme mais nous le créons pour la fluidité du texte.

mémoire individuelle et mémoire collective sans laquelle aucune construction identitaire n'est possible. Il faut retourner aux origines, raconter et écrire cette Histoire pour pouvoir s'en libérer. Ceci nous conduit, alors, à nous poser les questions suivantes : quel est l'enjeu de la parole et de l'écriture (de l'Histoire) dans la construction identitaire du sujet ? Comment participent-t-elles au processus d'universalité et de mondialisation ?

Pour nous résumer, nous pouvons dire que le premier chapitre s'articule autour d'un lieu chargé d'histoire, que le second aborde le voyage à la rencontre de soi-même dans un ailleurs symbolique et imaginaire et que le troisième évoque la notion de mémoire. Cette dernière vient compléter notre réflexion sur l'écriture de l'Histoire chez ce romancier sans pour autant la clore. Bien au contraire, elle ouvre à tout un champ de réflexion. C'est en tout cas la forme de lecture que nous avons choisie, comprendre cette littérature comme une médiation entre le monde réel et imaginaire dans une quête qui ne semble jamais s'achever.

4/ Outils méthodologiques

Notre recherche s'inscrit dans une approche postmoderne qui nous demande d'avoir une vision critique moderne et de mettre en évidence les enjeux et les interactions entre le monde de la réalité et celui de la fiction, suscitées par cette écriture de l'Histoire et rassemblées dans les trois parties. Dans la première partie, nous insistons sur l'étude du lieu, notre point de départ, qui, en réalité, suppose l'examen de sa représentation. Or, justement, pour donner tout son sens à l'espace créé par Salim Bachi et au-delà sa représentation, nous nous intéresserons davantage à la relation de réciprocité qu'entretient le lieu de la fiction avec celui de la réalité. Pour cela, nous avons décidé de faire appel à une théorie littéraire, moderne aussi, qui accorde une grande importance à l'espace géographique et permet d'offrir une vision originale de celui-ci. Il s'agit de la géocritique. C'est une méthode d'analyse récente, fondée par Bertrand Westphal et dont les premiers travaux ont été rassemblés, d'abord, dans un manifeste intitulé «Pour une approche géocritique des textes»[1], publié en 2000, après avoir posé la question de la définition même de la géocritique. C'est une question à laquelle Bertrand Westphal a tenté de répondre, lors d'un colloque. Par la suite, les profondes réflexions de ce critique ont été mises au point

[1] http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 02/05/2013.

dans l'ouvrage fondateur de cette discipline, *La Géocritique – Réel, fiction, espace*[1], ouvrage dans lequel cet auteur pose trois principes théoriques normatifs. Il s'agit de la « spatio-temporalité », de la « transgressivité » et de la « référentialité ».

La première hypothèse remet en cause la temporalité et, aussi, l'espace qui, jusqu'à l'époque postcoloniale, a été relégué au second plan. Le post-colonialisme correspond à une véritable « révolution » spatio-temporelle. L'espace s'est, non seulement, revalorisé, mais aussi complexifié. La seconde hypothèse insiste sur l'aspect flottant, non radical, et hétérogène de l'espace. Quand à la troisième, elle met en évidence le rapport entre deux univers, fiction et réalité. Ce rapport est explicité par une interrogation « simple », mais « dont le traitement est complexe : l'espace représenté en littérature est-il coupé de celui qui est extérieur à lui (comme le défendent les structuralistes) ou alors interagit-il avec lui ? »[2], se demande Bertrand Westphal.

L'analyse géocritique se concentre sur l'utilisation de concepts-clés comme ceux de la stratigraphie, de la multifocalisation et de la polysensorialité, etc. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces concepts et de les développer dans notre analyse de l'œuvre de Salim Bachi. Pour l'essentiel, il convient de préciser que cette théorie littéraire s'inspire de beaucoup de disciplines comme la géographie, l'urbanisme, la psychanalyse, mais aussi la géophilosophie. Elle plonge ses racines dans les travaux, entre autres, d'Henri Lefebvre, de Michel Foucault, de Gaston Bachelard et de Gilles Deleuze et Félix Guattari.

En nous intéressant à la richesse de cette nouvelle théorie, interdisciplinaire, nous avons remarqué que l'influence de la géophilosophie sur la géocritique est considérable. En effet, les concepts philosophiques du mouvement et du devenir (et nous reviendrons ultérieurement, sur ceux de la déterritorialisation, de l'espace/lisse et de l'espace/strié) de Gilles Deleuze et Félix Guattari nourrissent, fortement, ses fondements. Nous nous sommes penchée, pour notre part, sur la géophilosophie, dans la deuxième partie, mais aussi dans la dernière partie. Pour comprendre la géophilosophie, il convient de revenir sur l'ouvrage des deux philosophes, *Qu'est-ce que la philosophie ?*[3], où l'on remarque que l'un de ses chapitres s'intitule *Géophilosophie*. Comme son nom l'indique et au sens

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.
[2] *Ibid.* p. 162.
[3] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

étymologique de ce concept, la géophilosophie renvoie à la racine géographique de la philosophie. Par le biais de ce concept, les notions de la terre et de la territorialité, voire du corps[1] sont mises en jeu. Toutes ces notions font apparaître le côté esthétique (cela concerne les arts comme la littérature et la peinture par exemple) de la géophilosophie. Or, cette dernière met aussi en évidence les implications de la pensée, notamment, politique, philosophique, psychanalytique, nomadologique, etc. La pensée théorique des deux philosophes remet en cause la pensée philosophique et rompt avec l'histoire de la philosophie. De ce fait, elle laisse émerger de nouveaux types de territoires, car on « a tendance aujourd'hui à parler d'un retour de l'espace dans la réflexion philosophique […] »[2]. Cette nouvelle philosophie se veut post-structuraliste et, donc, postmoderne. Ainsi, la pensée tend à se « spatialiser » en s'appropriant les caractéristiques du nomade, sans pour autant négliger la dimension temporelle :

> « Il ne s'agit donc pas d'une pure et simple négation de l'histoire, mais du constat de la perte progressive de sens d'un récit historique unique et de l'extraordinaire pluralité des histoires réelles, qui demande entre autres des principes d'explication d'ordre spatial. »[3]

La déterritorialisation est, entre autres, un concept central autour duquel se construit la pensée géophilosophique. Elle traverse les pages de *Mille plateaux – capitalisme et Schizophrénie 2*, et met en évidence la dimension politique[4] de ce livre, selon Manola Antonioli. Mais, si l'on revient à *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*[5], un ouvrage antérieur à celui de *Mille Plateaux*, on remarque qu'il est, déjà, question de ce concept et il concerne, en fait, le langage. D'ailleurs, on parle d'une déterritorialisation du langage. Le livre intitulé *Kafka – Pour une littérature mineure*[6], qui se place entre *L'Anti-Œdipe* et *Mille Plateaux*, nourrit une réflexion sur la littérature mineure qui « n'est pas celle d'une langue mineure », mais « celle qu'une minorité fait d'une langue majeure »[7]. Si

[1] Les populations et les animaux sont pris en compte.
[2] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 8.
[3] *Ibid*. p. 98-99.
[4] *Ibid*. p. 8.
[5] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.
[6] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
[7] YONGDA, Yin, « Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture », in *Espagne*, n° 4, 2011, p. 177.

la déterritorialisation concerne le langage, c'est qu'elle peut aussi s'appliquer à l'écriture. C'est pourquoi elle est récupérée par les sciences humaines et intériorisée par les auteurs.

Ainsi, après avoir posé le cadre méthodologique, géocritique et géophilosophique, de notre recherche, nous allons en emprunter quelques concepts et les utiliser à notre manière et selon les besoins de notre réflexion. Précisons que notre travail sur l'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi, qui comporte trois parties, l'écriture de la ville, l'écriture du voyage et l'écriture de la mémoire, s'effectuera de la manière suivante. L'analyse de la première partie sera purement géocritique. Il s'agira des trois chapitres, « Penser Cyrtha », « Construire un espace hybride et complexe » et « Les métamorphose du lieu, un mouvement éternel ». La seconde comprendra une étude géocritique des deux premiers chapitres, « Regards multifocal, regards croisés » et « Déplacement polysensoriels » et une étude géophilosophique pour le dernier chapitre « L'impossible enracinement ou l'éternelle errance ». Enfin, la troisième partie sera, quant à elle, uniquement géophilosophique et comprendra : « Les événements, une ritournelle historique », « La parole, une ligne de fuite » et « L'écriture, comme rhizome ».

PREMIÈRE PARTIE :
ÉCRIRE LA VILLE

« (Bref), les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner.»
Georges Perec, *Espèces d'espaces*.

CHAPITRE I :
PENSER CYRTHA

« Pour connaître toute la mélancolie d'une ville,
il faut y avoir été enfant. »[1]

La ville imprègne et attire la littérature. Elle est une source d'inspiration que l'on rencontre chez de très nombreux auteurs. Qui peut oublier les descriptions de Paris dans les écrits de Balzac, de Zola ou encore de Baudelaire ? Ce dernier, en poète moderne avant l'heure, retient particulièrement notre attention car il fut l'un des premiers auteurs qui a évoqué l'évolution et la nouvelle représentation de l'espace au sein de la fiction. Il a fait allusion aux métamorphoses de la ville dans un de ses poèmes, *Le Cygne*. Ce propos est repris par Julien Gracq quand il écrit : « La forme d'une ville change plus vite, on le sait, que le cœur d'un mortel »[2]. L'écriture de la ville n'échappe pas, bien entendu, à la modernité où, d'une part, on note un véritable changement dans la narration, notamment dans la manière d'écrire ou d'inscrire l'espace dans la fiction, selon les besoins de l'énonciation. D'autre part, il est évident que la littérature moderne, qui n'est jamais totalement isolée du monde, réinvestit l'espace selon les nouvelles données.

En ce sens, le récit contemporain impose un nouveau mode de narration. Bien sûr, le lieu littéraire n'échappe pas à la règle : c'est le texte qui crée le lieu et non pas le lieu qui crée le texte. D'une certaine façon, Charles Baudelaire fut, en quelque sorte, un précurseur des auteurs modernes dont notre écrivain. Ce dernier, sur les traces de ses contemporains, utilise des techniques de narration moderne, en rupture avec la littérature classique que les anciens ont établie. Cette nouvelle littérature a intéressé de nombreux auteurs contemporains entre autres les Nouveaux Romanciers. À ce sujet, Bertrand Westphal écrit dans *La Géocritique* : qu' « en l'absence d'une hiérarchie strictement établie, le récit

[1] BENJAMIN, Walter, *Sens unique. (précédé de) Enfance berlinoise (et suivi de) Paysages urbains* ; trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988, p. 25.
[2] DAMAMMA-GILBERT, Béatrice, *La Forme d'une ville de Julien Gracq – lecture d'un lieu dialogique*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998, p. 25. L'écriture en italique est le fait de l'auteur du livre.

postmoderne s'empare du monde, le désinstalle, le remonte – ou le "re-monde" (reworlding) – à sa guise, tout en préservant sa qualité foncière »[1].

Pour être précis, c'est à partir du milieu du XX^{e} siècle, après la Seconde Guerre mondiale que les écrivains de l'époque commencent à penser le lieu autrement, c'est-à-dire à le penser de manière plus complexe et plus réfléchie. Reconstruire un espace chargé d'histoire ou détruit par la guerre invite le romancier à porter, à chaque fois, un regard neuf et critique sur le lieu en question.

Toutefois, il est important de préciser que depuis les années soixante, le concept d'espace a pris de l'ampleur et s'est complexifié avec non seulement l'émergence du Nouveau Roman, mais aussi l'apparition de nouveaux types de récits urbains : le parcours et la topographie égarent le lecteur et vont jusqu'à donner l'illusion de dérouter le narrateur. C'est pourquoi l'une des métaphores les plus complexes des récits postmodernes, le labyrinthe, un enchevêtrement de chemins inspiré de la mythologie grecque et construit jadis par l'architecte Dédale pour y enfermer le Minotaure, revient hanter l'imaginaire de ces écrivains.

Les représentations des villes alimentent, donc, leurs mondes intérieurs et nourrissent en profondeur leurs romans. Ceci nous montre l'importance et la préoccupation qu'accorde l'écrivain contemporain à la construction de son espace fictionnel. Mais chaque auteur a, bien entendu, sa manière de le percevoir et de l'inscrire dans ses récits littéraires. De plus, l'ancrage de l'espace dans la fiction relève de la créativité et du talent de l'auteur parce qu'il construit sa propre géographie symbolique et imaginaire même si on peut y repérer une seconde représentation des lieux réels de la ville.

Il existe une relation étroite entre la ville et le roman dans le sens où ils se complètent mutuellement. Des théoriciens comme Michel Butor, George Perec, Italo Calvino entre autres, publient des études qui analysent cette double relation. Aujourd'hui, on parle de ville/roman dans la mesure où les théoriciens que nous venons de citer, grâce à leurs productions, nous permettent désormais de vivre et de traverser la ville différemment, de la déchiffrer et de la lire vraiment. En bref, « les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés », affirme Georges Perec ; « il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 151.

sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner »[1].

Dans le sillage de cette nouvelle littérature, les auteurs maghrébins, à leur tour, accordent une place importante à la notion de l'espace qui participe à la structuration des récits fictionnels. En ce sens, il importe de souligner que beaucoup d'écrivains maghrébins – s'inspirant notamment des Nouveaux Romanciers – construisent leur espace/ville[2] à la manière de leurs contemporains. Kateb Yacine, par exemple, dans son roman *Nedjma*, fait de la ville de Constantine un thème essentiel pour raconter les événements tragiques du 8 mai 1945 durant la guerre de décolonisation. Selon nous, la liste de ces auteurs qui font de la ville un thème principal dans leurs écrits est bien longue. Or, notre objectif ici n'est pas de les énumérer, mais de préciser l'importance qu'occupe le lieu dans leurs productions.

Salim Bachi s'inscrit dans la lignée de ses aînés, lui, qui fait de sa ville, connue sous le nom de Cyrtha, un élément important de ses écrits. L'originalité de son travail littéraire réside en effet dans la création d'une ville hybride et énigmatique. L'orthographe du lieu justifie clairement la détermination de l'auteur à vouloir se démarquer des autres écrivains maghrébins qui ont évoqué dans leurs romans la cité antique et numide sous son vrai nom, à savoir Cirta. En outre, ce choix lui permet d'exprimer ses préoccupations personnelles liées à l'ancrage de l'espace au sein de la narration moderne.

Certes, les livres de ce romancier sont, comme nous l'avons évoqué dans l'introduction, porteurs d'un thème commun qui est celui de l'histoire de l'Algérie[3]. Dans certains récits, ce thème apparaît comme un thème principal, tandis que dans d'autres, il ne vient qu'en arrière-plan. Mais il s'agit, avant tout pour l'auteur de raconter des événements historiques dans un lieu imaginaire. En ce sens, il écrit l'histoire de trois millénaires dans un espace qui n'existe pas dans la réalité.

---

[1] PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974. p. 14. Cette citation est très utilisée par les géocritiques. On la trouve, notamment, dans l'article de Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », in *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges. 2000, p. 11.

[2] La notion de ville-femme est un élément important dans la littérature du Maghreb - précisément algérienne - parce que la ville est souvent comparée à une femme, ses rues et ses ruelles à des entrailles. Prenons pour exemple le roman *Nedjma* (l'Etoile) de Kateb Yacine : à ce sujet, Marc Gontard écrit : « *Nedjma* (assimilée à l'Algérie) est une femme qui se cherche et que l'on cherche. Actuellement, la recherche n'est pas encore finie […]. ». Cf. Marc Gontard, *Nedjma de Kateb Yacine - Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, l'Harmattan, 1985, p. 110.

[3] Cf. p. 370-394.

En posant d'emblée ce lieu imaginaire, il peut évoquer ainsi les lieux mythiques de l'histoire de l'Algérie et créer un espace géographique dont la complexité et l'ambiguïté vont pouvoir se décliner avec toutes leurs richesses. C'est ce qui va d'ailleurs donner sens à l'écriture de l'Histoire.

Cyrtha est, en effet, le lieu commun des romans de Salim Bachi. Elle représente l'espace-clé dans lequel se déroulent ses récits fictifs. La ville se trouve quelque part en Algérie. C'est un espace à la fois complexe et polymorphe parce qu'il est chargé de plusieurs significations. Il renvoie, en outre, à différents lieux énigmatiques à la fois imaginaires, historiques et mythiques.

La création de cette cité, à la fois antique et moderne, permet donc à son auteur de poser un cadre délimité dans lequel la réalité de la ville peut s'incarner. Le roman devient ainsi le creuset d'une nouvelle lecture de l'histoire ; il offre au lecteur et constitue en lui-même un lieu hybride, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, qui nous invite à explorer avec profondeur la richesse symbolique de la ville. Mais quel est le rapport à l'Histoire interrogé avec insistance par l'écriture du lieu?

1/ Lieu de la mémoire historique

L'écriture de l'Histoire suppose, selon notre auteur, la création d'un lieu porteur d'une mémoire à la fois individuelle et collective ; il est vrai que l'absence de lieu implique une absence d'Histoire, comme l'affirme aussi l'historien contemporain Pierre Nora dans *Les lieux de la mémoire* : « Il faut qu'il y ait un lieu, ou le créer, pour qu'il y ait une mémoire emportée par l'Histoire »[1].

À la lumière de cette réflexion, nous pouvons mieux comprendre la démarche personnelle de Salim Bachi qui consiste à créer un cadre spatial afin de l'interroger et d'interroger à travers lui la nation algérienne. En effet, pris dans un contexte historique marqué par la violence, l'auteur fait évoluer les personnages de ses romans dans un lieu concret où les obsessions et les conflits actuels, encore irrésolus, continuent à ronger la société algérienne et menacent sans cesse l'identité de l'individu. Il crée donc Cyrtha pour

[1] NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1997, p. 24.

situer et se réapproprier l'histoire de son pays. C'est une ville aux nombreuses résonances à la fois historiques, culturelles et mythiques. Elle est inspirée des villes algériennes modernes mais aussi des cités antiques. L'auteur y rend « lisibles », à sa façon, des lieux réels, ce qui nous permet de le situer comme un authentique écrivain moderne.

Cette lisibilité est largement décrite, en particulier par Bertrand Westphal, dans son ouvrage *La Géocritique* ; il y consacre un chapitre qu'il nomme « La lisibilité » qu'il attribue aux lieux. Il y met l'accent sur l'importance que le texte accorde à la construction de l'espace et va plus loin en analysant l'interaction de ce texte avec cet espace. Tout ceci lui permet d'énoncer une nouvelle théorie qui, contrairement à ce qui était le cas dans la littérature classique, dit que, maintenant, c'est le texte qui donne naissance à l'espace et non le contraire. En d'autres termes, l'écrivain est devenu « l'auteur de sa ville ».

Toutefois, l'un des problèmes majeurs auquel reste confronté l'écrivain postmoderne dans l'ancrage de son lieu littéraire est la façon de le construire. La ville de Paris, par exemple, existe dans la réalité, fascine, attire et sert de source d'inspiration à beaucoup d'écrivains français ou étrangers. Les auteurs qui représentent la capitale française dans leurs écrits tirent leur inspiration du même réel ; mais, chaque réalisation est singulière. Cette structure urbaine a partie liée avec ce que Bertrand Westphal appelle la lisibilité du lieu. Cette dernière est une visibilité originale faite de la transparence de la ville avec ses grands boulevards et ses axes de communication qui offrent de larges vues panoramiques aux piétons.

Pour comprendre cela, il faut revenir sur l'acception de ce concept. Bertrand Westphal définit la lisibilité en fonction d'une seule ville, la ville réelle que l'écrivain a longtemps fréquentée et qui l'inspire. Il montre l'efficacité de son approche géocritique à travers l'exemple de Paris : le Paris de pierre et le Paris couché sur papier chez trois écrivains Italo Calvino, Georges Perec et Umberto Eco. On est, ici, confronté à trois Paris différents. À travers cet exemple, Bertrand Westphal, en fait, nous montre la façon dont procède chaque auteur dans la représentation et la réappropriation du lieu en question et, plus loin encore, la relation que l'auteur entretient avec sa ville. Avant qu'il ne transforme son lieu en fiction, l'écrivain en a, déjà, une idée soit parce qu'il y a été réellement, soit

parce qu'il le connaît au travers de ses lectures[1]. À ce sujet, Italo Calvino nous dit : « Avant d'avoir été une ville du monde réel, Paris a été pour moi, comme pour des millions d'autres personnes de tous pays, une ville imaginée à travers les livres, une ville que l'on s'approprie en lisant »[2]. Chez cet auteur, nous déduisons que la lecture de documents sur la ville précède la construction du texte qui décrit le lieu. Elle constitue même le point de rencontre entre le lieu et le texte.

Dans tous les cas de figure, une construction littéraire part toujours d'un lieu réel qui, par la suite, devient intériorisé. Deux réalités se confondent pour n'en faire qu'une, la réalité et la fiction qui participent à la représentation du lieu. Ainsi, pour rendre lisible ce qui, dans la réalité, échappe à notre lisibilité, il faut déconstruire le réel, le déréaliser et proposer une nouvelle lecture du lieu en question. L'écriture permet donc d'en avoir une vision personnelle. La ville « inventée » devient, en quelque sorte, une « réalité inventée» grâce au talent de l'auteur. Cela veut dire que la ville résiste à sa mise en récit littéraire et qu'elle demeure pour l'auteur comme pour le lecteur « réelle ».

On peut appliquer le concept de lisibilité aux romans de Salim Bachi. En effet, ce dernier travaille ce concept, mais non pas tout à fait, au sens où Bertrand Westphal l'emploie. Pour ce théoricien, la lisibilité des lieux réside dans la représentation d'une seule ville alors que chez Salim Bachi, il s'agit d'une « lisibilité plurielle » ou multilisibilité. Nous prolongeons ainsi la pensée de Bertrand Westphal avec la création du concept de multilisibilité. Comme son nom l'indique, c'est une multilisibilté qui s'exprime dans une référence à de « multiples » lieux, antiques et modernes à la fois. Dans tous les cas de figure, c'est un univers pluriel, mais surtout provisoire puisque changeant. Voyons donc ce qu'il en est.

1/1 La référence aux lieux antiques

Dans sa démarche historique identitaire[3], Salim Bachi déploie une lisibilité plurielle qui fait référence à part égale à une topographie ancienne et moderne. Dans le premier cas,

[1] Ceci nous renvoie à l'ouvrage de Pierre Bayard qui pose cette question *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?* Pour pasticher Pierre Bayard, remplaçons le verbe « parler » par « représenter » pour obtenir l'interrogation suivante : comment représenter les lieux où l'on pas été ? Mais, il n'y a pas ici à développer cette question qui nous renvoie à une autre problématique.

[2] CALVINO, Italo, *Eremita a Pagine. Parigi autobiografiche,* Torino, Einaudi, 1994, p. 190. Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 242.

[3] Cette démarche historique et identitaire consiste pour Salim Bachi à tisser un lien entre l'époque antique et l'époque moderne pour trouver l'origine des mythes fondateurs de l'histoire de son pays.

il recrée une ville à l'image des cités antiques, ces cités éternelles et tragiques qui ont marqué, à travers les siècles, l'Histoire et la mémoire de l'humanité. En ce sens, en nous référant à son premier récit *Le Chien d'Ulysse*, nous allons nous apercevoir que Cyrtha, bien qu'elle soit d'abord décrite comme un lieu moderne[1], a conservé des marques du passé. Il nous paraît nécessaire de préciser, ici, que ce passé tragique doit être identifié puisqu'il est à l'origine de la construction du monde cyrthéen d'aujourd'hui. Il nous semble, donc, logique dans notre analyse d'identifier ces villes anciennes qui vont nous renvoyer très clairement aux événements actuels de l'Algérie, en particulier, la guerre civile des années 90.

Commençons par l'identification des villes anciennes grecques, Thèbes, Troie et Ithaque[2]. La ressemblance de Cyrtha avec Thèbes[3] est manifeste à travers le discours tenu entre le narrateur principal, Hocine, l'ami du narrateur, Mourad et le commandant de la Force militaire, Mout[4]. Ces trois personnages parlent de la guerre civile qui envahit et déchire leur pays dans les années 90 et s'interrogent sur les origines de ce conflit. L'un d'entre eux, Hocine, finit par dire :

> « La peste […]. L'antique peste […]. Tu le vois comme nous, Thèbes, prise dans la houle, n'est plus en état de tenir la tête au-dessus du flot meurtrier. La mort frappe dans tous les troupeaux de bœufs, dans ses femmes qui n'enfantent plus la vie. Une déesse porte-torche, déesse affreuse entre toutes, la peste, s'est abattue sur nous, fouillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, pendant que le noir enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots. »[5]

Dans cet épisode emblématique, le phénomène de l'intégrisme ronge et paralyse le pays, comme la peste d'antan qui avait ravagé la cité grecque. En effet, cette ville devient une femme/mère qui dévore ses propres enfants en même temps qu'elle accouche de la mort. Ainsi, par cette comparaison, l'auteur dénonce la violence de la guerre civile que

---

[1] Dans ce roman, l'auteur nous présente Cyrtha comme une ville moderne en situant l'histoire de son récit le 29 juin 1996. Cf. p. 395.
[2] Cf. Meriem Boughachiche, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008.
[3] Cette cité grecque et antique est frappée par une malédiction qui touche son fondateur Cadmos ainsi que toute sa descendance excepté son fils Polydoros.
[4] Il faut rappeler le contexte de cette rencontre : Hocine, le narrateur principal, cherche à rentrer chez lui. Mais la situation politique et historique de la guerre civile des années 90, ses amis et les ruelles de Cyrtha le détournent de sa maison. Il se livre alors à l'errance.
[5] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Éditions Gallimard, 2001, p. 115.

subit sa ville en accentuant la cruauté de l'actualité historique à travers la personnification de Cyrtha. Cela renforce notre réflexion de départ, à savoir que Cyrtha est une ville de chaos et de mort. On ne peut pas ne pas penser, ici, à l'*Œdipe Roi*[1] de Sophocle, l'une de ses pièces tragiques de la Grèce ancienne.

Ensuite, l'auteur semble à l'évidence comparer sa ville à Troie par le biais de la vision prophétique d'un de ses personnages, le journaliste Hamid Kaim. S'imposent à ce dernier, sous l'effet de l'opium, des visions pessimistes liées au sort funeste de Cyrtha. Il se met alors à réciter :

> « Le temps viendra où des hommes s'introduiront chez vous à faveur de la nuit pour exiger leur livre de chair. Reprit-il. […] Comment se soustraire au chant dont l'écho abyssal affleurera comme un continent des profondeurs de tout un peuple, précipitant les plus faibles sur les falaises de Cyrtha, entraînant les plus sourds sur les routes du monde pour un voyage d'éternel exil, celui de la parole captive, dérobée, engloutie ? Ils se prendront pour des dieux, marcheront sur la terre à la rencontre de leurs doubles monstrueux et sèmeront la désolation. Et Cyrtha brûlera à l'instar des villes que l'obsession dévore comme un mal pernicieux.»[2]

Cela nous semble très éclairant car l'auteur raconte à sa manière l'un des épisodes de la chute de cette cité antique. Il évoque alors la chute de la nouvelle Troie algérienne, victime du terrorisme et de l'intégrisme à travers des images utilisées jadis par les auteurs tragiques (citons, par exemple, *Les Troyennes* d'Euripide[3]) pour décrire les actes violents de ces terroristes. Nous citerons, à titre d'exemple, le fait de précipiter des enfants du haut des remparts pour supprimer toute vengeance dans l'avenir ou ce qu'il appelle l'« éternel exil », c'est-à-dire la mise à l'écart définitive des rebelles. À travers ces images pessimistes, Salim Bachi rend compte de la réalité des faits et des conditions horribles dans lesquelles vit le peuple cyrthéen.

Par ailleurs, nous remarquons que dans cette prophétie de malheur qui se traduit par l'usage de nombreuses « prolepses », selon le mot de Gérard Genette, il donne l'impression à son lecteur que cette ville sombrera dans le chaos éternellement. Cette idée est renforcée

[1] SOPHOCLE, *Œdipe Roi* ; traduction du grec ancien, Robert Davreu, Paris, Actes Sud, 2012.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*, p. 90.
[3] EURIPIDE, *Les Troyennes. Iphigénie en Tauride. Electre* ; texte établi et trad. par Louis Méridier et Henri Grégoire, Paris, Les belles lettres, 1925.

par l'emploi du futur. En effet, ce futur inscrit cette ville dans un temps qui semble ne jamais devoir finir. De plus, nous sommes dans le monde de la divination tragique, ce qui suppose que ces évènements « anticipés » s'accompliront de façon certaine malgré tous les efforts des hommes : cette divination est le signe du prolongement de la violence originaire du monde qui condamne l'Histoire à une éternelle répétition.

Enfin, Cyrtha, tel un « cancer de pierre », est assimilée à Ithaque à travers la rencontre d'Hocine avec un fou cherchant vainement son « île perdue ». Pendant la nuit, alors qu'il traverse la rue en se dirigeant vers la mer, le fou lui demande :

> « […] Sais-tu où se trouve Ithaque ?
> Non, je ne savais pas.
> Il tremblait de tous ses membres, prêt à défaillir. Sais-tu où se trouve Ithaque ?
> Elle est bien loin encore, répondis-je, espérant le faire taire.
> […] Je cherche Ithaque ! Hurla le fou […]. Le fou continuait à hurler : Ithaque ! Ithaque ! Ithaque ! […] Ma patrie ! Ma chanson ! Rugit le fou. »[1]

L'auteur convoque la figure du marin odysséen à travers l'écriture intertextuelle. Or, Ulysse « aux mille tours », l'ingénieux, a perdu toutes ses qualités de héros. Il devient ce fou, privé de toute ruse. Bien qu'il ait perdu la raison, il se souvient encore de sa patrie et tente de la retrouver. Bien entendu, à travers l'ironie du ton et la transformation du récit homérique, l'auteur ne songe nullement à parodier ce chef-d'œuvre de la littérature occidentale. Au contraire, il s'en sert pour montrer qu'en temps de crise, c'est-à-dire au moment de la guerre civile, le retour vers Ithaque, ce lieu du commencement de la mémoire historique et de l'identité de l'être, ne se fait que par le biais du délire [2], « cette folie […] qui nous relie à un principe transcendant »[3].

Outre ce passage qui montre que Cyrtha est Ithaque, on pourrait rapprocher la ville de Salim Bachi de celle d'Ulysse par un jeu grammatical (proche de l'anagramme) en séparant les lexèmes puis en les déplaçant comme suit :

---

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 151-152.
[2] Nous pensons que le délire du fou s'applique à l'écriture de Salim Bachi dans le sens où l'écriture elle-même devient une sorte de folie ou d'ivresse permettant ainsi à l'auteur d'atteindre ces cités antiques.
[3] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004. p. 348.

CYRTHA ⟶ C / Y / R / THA ⟶ Y/ THA/C[k] ~~R~~

Ainsi, nous remarquons que ces villes antiques sont évoquées et représentées soit par leur géographie soit par le recours au jeu de mots, c'est-à-dire à la nomination, comme nous avons pu le constater pour la ville d'Ithaque[1]. Du reste, l'auteur explique que la mythologie, la culture et la géographie grecque ont souvent influencé son écriture, notamment dans la création des espaces de ses récits fictionnels ; c'est un moyen, pour lui, de prendre une distance originale par rapport aux lieux réels dont il est l'écrivain et non le témoin :

> « La Grèce a largement influencé la géographie de son œuvre littéraire. L'auteur avoue avoir commencé à lire sérieusement le mythe d'Ulysse dans l'*Odyssée* […]. La quête de ce socle mythique dans la modernité a séduit l'auteur, qui l'a appliquée à l'espace algérien […].»[2]

Mais, au-delà du côté subjectif et pour répondre à notre interrogation sur le choix et la représentation de ces villes, la première remarque que nous pouvons faire est qu'il s'agit de villes antiques, mais aussi de villes gardiennes de la mémoire humaine. Ensuite, Thèbes et Troie sont, comme chacun le sait, des cités au destin funeste. En effet, la première a été maudite par les dieux et a été ravagée par la peste et la seconde a brûlé toute une nuit, une « nuit éternelle »[3], selon l'*Andromaque* de Racine. Elles sont un présage de tragédie et de mort. La présence d'Ithaque a, pour nous, le sens d'une remontée dans le temps le plus lointain, mais aussi, d'une volonté, nous semble-t-il, de poursuivre une quête d'identité au fil de la mémoire et de l'Histoire.

Revenons maintenant à Cyrtha. L'auteur cherche à faire ressembler sa ville aux cités qui incarnent le chaos parce que la ville moderne, à l'image de ces cités, est fondée sur la violence et subit le sort tragique de la guerre civile qui déchire tout le pays. Cette guerre atroce, ainsi décrite, n'est, en fin de compte, qu'une continuité de la violence qui

[1] Dans ce cas, la lisibilité n'est rendue possible que par l'écriture. On dira que c'est une lisibilité figurée.
[2] http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=61 consulté le 30/03/2012.
[3] RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 83.

ronge l'Algérie depuis plus de deux millénaires déjà. Un des personnages du roman nous l'explique :

> « Maintenant nous avons rétabli le geste. Par une ironie de l'Histoire, nous avons à nouveau initié le cycle de la violence. Deux mille ans de guerres incessantes. De notre passé profond surgit l'appel du sang et des larmes. »[1]

Par ailleurs, dans cette tentative pour remonter le temps jusqu'aux cités anciennes par le biais de Cyrtha, Salim Bachi remonte aux origines en racontant les trois millénaires de l'histoire de son pays dans un lieu bien précis. Le retour vers ce passé douloureux impose à notre réflexion une autre question : comment l'auteur retourne-t-il vers ce passé visiblement très lointain et met-il en scène cette quête ?

C'est le fou qui, regagnant Ithaque et en se prenant pour Ulysse, va nous donner la réponse. En effet, ne cherche-t-il pas ainsi à retourner dans ce passé, en quête des origines et à « retrouver son chemin à travers les méandres de son esprit » ? Le passé est le lieu originel de la réception de l'Histoire et le gardien de la mémoire collective, mémoire enfouie et, par moment, déniée mais cependant toujours recherchée. Par cette expression « re-trouver le nœud premier », l'auteur n'interpelle-t-il pas son lecteur et ne l'oblige-t-il pas à porter une réflexion profonde sur ce passé pour mieux l'appréhender et le dépasser par un effort de la mémoire humaine qui libère du poids de l'Histoire ? Tout compte fait, ce fou « raisonnait juste ». Ainsi Cyrtha représente le lieu-source de la mémoire historique. Pour pouvoir écrire l'Histoire, ne faut-il donc pas retrouver ce lieu originel qui, seul, peut délivrer la conscience humaine de ce qui l'entrave, une conscience « marquée par la guerre et le sang » ?

De ce point de vue, nous constatons que Cyrtha ne ressemble pas seulement à ces cités antiques mais finit par les incarner. Cela fait d'elle une cité dont la grandeur est égale aux cités antiques de la tragédie grecque. La ville de Salim Bachi est, nous semble-t-il, tour à tour Ithaque (la ville-mémoire), Troie (la ville éternelle) et Thèbes (la ville maudite). Concernant cette dernière, une question nous vient à l'esprit ; nous sommes dans le monde maudit de la tragédie : la faute d'Œdipe et la malédiction qui frappent sa cité auraient-elles

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 250.

fini par atteindre l'Orient ? Mourad, l'ami du narrateur, nous donne à sa façon la réponse : « l'aile du tragique s'est abattue sur nous »[1].

La ville de Cyrtha – qui plonge ses racines jusque dans l'histoire ancienne – donne l'impression qu'elle est à tout jamais ancrée dans l'époque antique, même si la guerre civile des années 90 que connaît l'Algérie appartient à un passé récent.

1/2 La référence aux villes algériennes modernes

Comme nous l'avons montré précédemment, Cyrtha est donc le lieu originel de la mémoire et de l'Histoire. Certes, c'est une ville marquée par les traces du passé, mais l'auteur fait d'elle aussi un lieu moderne qui engendre et enferme toutes les violences actuelles. Cela nous amène à nous demander quel est le rapport de ce lieu moderne à l'histoire. Comment participe-t-il à l'écriture de l'Histoire ?

Pour répondre à ces questions, précisons que la ville de Salim Bachi où errent ses personnages présente des ressemblances historiques et physiques avec des villes algériennes modernes. C'est surtout dans son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*, que nous pouvons identifier les lieux dont il est question.

Ainsi, en suivant l'itinéraire emprunté par le narrateur principal Hocine lors de ses pérégrinations dans cette ville, nous allons voir que l'espace dans lequel il se déplace est construit à partir d'éléments renvoyant à des lieux d'Algérie réels et reconnaissables. Elle est en fait la jonction de trois villes.

Nous pouvons d'abord identifier Alger[2] à travers la gare par le biais des descriptions que nous fait partager le narrateur : « La gare de Cyrtha, une vaste salle dont le plafond peint de fresques : des mineurs et des métallurgistes travaillent, le sourire aux lèvres […] » ou alors : « L'horloge de la gare, dressée, implacable, pointe vers le ciel »[3].

Ensuite Constantine[4] est reconnaissable grâce à ses ponts qui relient entre elles les artères de la ville, grâce aussi à ses ruelles étroites et labyrinthiques et son fameux Rocher : « Plusieurs ponts relient les ravins entre eux y tissant une toile infinie sur les habitants du

[1] *Ibid*. p. 115.
[2] Alger, port sur la Méditerranée, est la plus grande ville de l'Algérie et sa capitale actuelle.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 14.
[4] Constantine (anciennement appelée Cirta, la numide) est une ville du Nord-est algérien.

Rocher, captifs, emmurés dans le dédale de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles »[1].

Pour finir, Annaba[2] est reconnaissable grâce à la peinture de son port, de la mer et des nouvelles constructions : « Les maisons basses, construites sur le même plan, les immeubles, carrés, rectangulaires, blancs, jaunes ou gris […] et surtout la mer infinie écumeuse, qui projette ses embruns sur les vitres se dessinent les arabesques sur le sable ocre ». La boîte de nuit, *Chems el Hamra*[3], évoquée dans *Le Chien d'Ulysse*, est également bâtie sur un rocher : « *Chems el Hamra* nichait à quelques kilomètres du cap, sur une colline surplombant la mer »[4]. Mais on la reconnaît surtout grâce au discours de différents protagonistes du roman qui racontent à l'envie un assassinat tragique qui nous renvoie très naturellement à l'assassinat du président Mohamed Boudiaf[5], le 29 juin 1992, au Palais de la Culture d'Annaba.

À ces références à des cités réelles d'aujourd'hui s'ajoute une intertextualité romanesque incluant encore d'autres villes contemporaines. On peut, par exemple, reconnaître Oran à travers une allusion à la ville-labyrinthe de *La Peste*[6] d'Albert Camus.

Ainsi, comme nous le remarquons, ces villes avant qu'elles ne soient décrites par Salim Bachi sont d'abord des lieux réels de l'Algérie actuelle. Elles sont, aussi, des lieux-mémoires en raison de leur riche et longue histoire. L'auteur n'a-t-il pas convoqué toutes ces villes et ne s'en est-il pas inspiré pour construire son espace fictif et l'inscrire dans une période postmoderne? L'inspiration des paysages réels de son pays qui ouvre en termes de géocritique à une multilisibilité contemporaine – dirions-nous – est un élément constitutif du travail romanesque de cet auteur.

Prenons pour exemple la ville de Constantine. Un lecteur qui connaît l'histoire de cette ville ne peut pas manquer de penser que Cyrtha est métaphoriquement Constantine qui, à l'époque des Numides, s'appelait Cirta. Il faut, en effet, attendre l'année 311 pour

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 14.
[2] Annaba fut appelée, jadis, Hippone puis Bône durant la colonisation française. Actuellement, elle est une ville méditerranéenne qui se situe au Nord-est de l'Algérie.
[3] Cette expression vient de l'arabe voulant dire le Soleil Rouge.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 226.
[5] Cf. p. 388.
[6] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », *op. cit.*, p. 344.

que les Romains lui donnent le nom de Constantine. Par Cirta et Constantine, nous remarquons que trois périodes historiques sont présentes, la période pré-coloniale, coloniale et post-coloniale ; ainsi cette ville rassemble-t-elle à sa façon toute l'histoire de l'Algérie.

Il convient de rappeler que, si Constantine ou toute autre ville existe dans la réalité de manière située et unique, toutefois leur représentation demeure multiple et différente parce que chaque auteur les construit et les intériorise à sa manière. De la même façon, la lecture de ces lieux réels et donc multilisibles change à chaque fois à travers le regard du lecteur, ce qui donne une dimension et une signification sans limite aux lieux décrits.

Cette multilisibilité est possible dès les premières pages de l'ouvrage *Le Chien d'Ulysse.* On peut y lire d'abord, la présence très forte de l'auteur, probable annonce d'un parcours identitaire. Les mots employés sont violents et expriment avec force la façon dont Salim Bachi est personnellement touché par les malheurs de son pays. Il y est en effet question de mendicité, d'engloutissement, d'écrasement, d'enfants sales…, signes d'une tragique et perpétuelle condamnation à la violence :

> « Forteresse hérissée d'immeubles, de toits aux arêtes vives, où flottent d'immenses étoffes blanches, rouges, bleues, vermeilles, qui dans le ciel s'évaporent et se découpent sur les nuages, oripeaux d'une ville insoumise, indomptable, cité en construction et pourtant ruinée, Cyrtha luit, dominant terres et mers infinies [...]. Dans Cyrtha de longue et triste renommée, ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire. Ici vont et viennent les marchands de tapis dont le bazar incontrôlé menace d'engloutir sous ses effets trois quartiers [...]. Ici, chante un peuple de vagabonds, d'enfants sales, batailleurs qui mendient le pain d'une journée [...]. »[1]

Le narrateur-auteur y invite aussi son lecteur à voyager avec lui dans cet espace moderne qui conserve aussi comme arrière-plan les traces du passé. Aujourd'hui, la ville a changé en raison des conflits qui déciment ses habitants. L'auteur nous la présente donc comme une ville pauvre, ruinée et rongée par les scandales qui assaillent la population. Enfin, la précision de la description nous donne même une idée de la géographie de la ville.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 11-12.

L'analyse de la multilisibilité de ces premières pages traduit bien la richesse d'un ouvrage où Salim Bachi s'implique personnellement dans la description de l'histoire de son pays ; une œuvre où se rejoignent la grande et la petite histoire. L'un de ces endroits maudits est incarné par l'hôtel où travaille le narrateur :

> « Sur les hauteurs de Cyrtha-Belphégor, à l'endroit où les rues dessinent des cercles concentriques, demeurent les riches commerçants de la ville, les dignitaires d'un régime corrompu, les luxurieux, les avaricieux, les hypocrites, les lâches, les orgueilleux, les traîtres. L'hôtel Hashhash, où je travaille le soir, s'élève dans un de ces cercles […]. »[1]

Toutefois, les descriptions des lieux de Cyrtha dont nous fait part l'auteur ne sont pas seulement dans les premières pages de son récit. Au contraire, elles sont abondantes et se répètent tout au long du roman, en général au début de chaque chapitre du livre. Ceci nous permet d'abord de confirmer notre réflexion de départ : dans la littérature moderne, le texte donne une forme au lieu, mais il participe en outre à la polysémie de l'œuvre. Ceci est une autre façon de décliner les ressources infinies de la lisibilité des lieux tels que décrits par Salim Bachi : il est l'auteur de sa ville Cyrtha. Ensuite, nous remarquons que les descriptions poétiques dont nous fait part l'auteur expriment le plus souvent un lyrisme noir teinté de tragique et témoignent de la déchéance de la ville en raison de la guerre civile.

De nos jours, Cyrtha se dégrade et se divise en deux populations selon le narrateur : il y a d'abord le haut Cyrtha dans lequel on trouve les soi-disant gens riches c'est-à-dire les corrompus. Ces « nouveaux-riches » sont incarnés par les frères Tobrouk et Mabrouk, propriétaires corrompus de l'hôtel dans lequel travaille Hocine. Le bas Cyrtha, lui, regroupe la partie pauvre de la population, le « peuple vagabond » comme le qualifie le narrateur : enfants sales, mendiants, etc.

Toutefois, les espaces traversés ou observés par le narrateur provoquent dans son esprit une sorte de jeu de mémoire. En effet, nous remarquons qu'à chaque fois le narrateur – qu'il soit seul ou accompagné par un autre personnage – se trouve dans un endroit précis de Cyrtha, des images liées soit au présent, soit au passé de la ville s'imposent alors à son

[1] *Ibid*. p. 15.

esprit. C'est la topographie et l'architecture mêmes de la ville telle que nous la présente le narrateur qui provoquent ce « jeu de mémoire ». Ainsi, Hocine, lorsqu'il se rend à la gare de Cyrtha, l'endroit où l'attend son ami Mourad, pour emprunter le train et pour se rendre à l'université, s'exprime ainsi :

> « Ce train est calamiteux. Il rampe à travers ce début de campagne. Il rampe comme un ver. Ce train a une histoire. Il est vieux. Début des années quatre-vingt, pas si vieux finalement, il a vu les conflits estudiantins. Chauds pour certains. Bagarres entre islamistes et communistes.»[1]

Par le biais de la personnification du train, l'auteur se sert de cette machine pour convoquer une des périodes les plus sombres de Cyrtha, celle des émeutes meurtrières des étudiants qui éclatent dans les années 80[2] avec l'émergence du fanatisme religieux. Le train devient l'un des espaces-clés dans la narration pour faire ressurgir l'un des évènements qu'a connu l'Algérie. Un passé proche et douloureux explique et justifie, en quelque sorte, un présent pénible, celui de la montée du terrorisme et de l'islamisme qui participent entre autres au déclenchement de la guerre civile.

Un autre lieu, dans lequel vont se rendre Hocine et son ami Mourad, évoque explicitement ce jeu de la mémoire. Il s'agit de l'appartement de leur professeur de littérature, Ali Khan. L'appartement se trouve au sein de leur université, ce lieu « de savoir et de connaissance »[3]. Cinq personnages se réunissent dans une pièce de l'appartement et évoquent un événement douloureux, celui du jour de la mort du président algérien. Le narrateur raconte :

> « La pièce était de dimensions modestes mais, à cinq, nous y étions à notre aise. Ali Khan et Hamid Kaïm poursuivaient leur discussion à propos de la violence terroriste et de la répression qui s'ensuivait généralement. Je les écoutais. Ali Khan remarqua que ce 29 juin marquait la date exacte de l'assassinat de Mohamed Boudiaf. »[4]

L'auteur fait de l'évocation de ce lieu l'élément déclencheur de l'histoire du pays en évoquant la mort du président Mohamed Boudiaf. Cet assassinat constitue pour Salim

[1] *Ibid*. p. 43-44.
[2] Concernant les émeutes qui ont éclaté au mois d'octobre 1988 : voir l'annexe p. 386-387.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 49.
[4] *Ibid*. p. 76.

Bachi l'origine et l'éclatement de la guerre civile des années quatre-vingt dix. Par ailleurs, il est intéressant de préciser que, dans cet appartement, le narrateur Hocine va rencontrer pour la première fois le journaliste algérois, Hamid Kaïm. Ce dernier, depuis les émeutes sanglantes d'octobre 1988, a perdu tout espoir en son pays. Sa situation empire à partir du 29 juin 1992 avec l'assassinat du président. Cet acte violent marque donc le passage du pays de la lumière à l'ombre et l'enfermement éternel dans la violence meurtrière pour le journaliste, mais aussi, pour tous ceux qui voyaient et voient en cet homme le sauveur de leur pays.

Aujourd'hui, en ce 29 juin 1996, quatre années jour pour jour après ce terrible événement, Hocine devient le disciple du journaliste, en l'écoutant attentivement raconter l'histoire de leur pays dans cette pièce de l'appartement. A partir de ce moment précis et de cet espace qui devient un lieu symbolique, il va lui-même se livrer à l'errance en s'interrogeant sur tous les événements évoqués par le journaliste. Ce dernier est, en quelque sorte, à l'origine de l'« odyssée » du narrateur dans la mesure où il lui a fait prendre conscience de certaines « vérités » relatives à l'histoire de son pays. Ce voyage tumultueux qu'Hocine accomplit, à l'image de celui du journaliste autrefois, est entre autres celui de la quête de Cyrtha. Ainsi, le retour pénible vers cette ville « plurielle » laisse le narrateur-auteur très perplexe, ce qu'il l'exprime en disant : « ainsi se veut Cyrtha, une recréation, dont on ne sait encore s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation »[1].

Ce jeu de la mémoire, rendu possible par la multilisibilité des lieux modernes, est aussi très présent dans le second roman de l'auteur intitulé *La Kahéna*[2], d'après le nom de la propriété d'un colon ayant vécu sur les « hauteurs de Cyrtha » durant les années vingt. Dans ce roman, Cyrtha apparaît comme l'arrière-plan permettant à Salim Bachi de dire et d'écrire la violence de l'histoire du pays. L'auteur arrive même à en redoubler la mise en scène grâce à une sorte de mise en abyme : la villa agit symboliquement comme un microcosme, une ville dans la ville qui reprend et rejoue une large part de son histoire. En effet, la villa du colon est à la fois un lieu stable qui enferme l'histoire du pays, mais en même temps un lieu instable qui permet le mouvement des personnages. La traversée des

[1] *Ibid*. p. 199.
[2] Cf. p. 396.

pièces de la villa par ces derniers fait ressurgir des épisodes importants d'un lointain passé de l'histoire algérienne. Voici ce qu'Ali Khan[1] se remémore, en parcourant les chambres de la maison de l'ancien colon maltais :

> « Parcourant les pièces de *La Kahéna*, rassemblant les membres épars du mobilier, restaurant la vielle maison construite par le patriarche maltais, Ali Khan avait voulu renouer les fils de son histoire. Étrangement, *La Kahéna* fut édifiée par Louis Bergagna à rebours de son travail de maire, puisqu'elle emprunta au passé de Cyrtha tous les éléments […]. La mémoire des Cyrthéens fit l'objet d'une double confiscation, coloniale d'abord, Louis Bergagna en avait été l'un des artisans, postcoloniale ensuite, les nouveaux maîtres de la ville poursuivirent l'œuvre des prédécesseurs en oblitérant à leur tour les racines enfouies sous les strates des différentes influences, qu'elles fussent africaines, juives et arabes, berbères et romaines, et qui se manifestaient encore à travers le décor de cette maison polycéphale que parcouraient Ali Khan, prenant un plaisir insensé à se perdre en ses arcanes, écartelé entre une délivrance aperçue et les remous oublieux qui œuvraient avec le temps et que les hommes, éperdus de violence, accentuaient par leurs gesticulations haineuses, comme pour mieux fuir une psyché affolée, la leur, devenant ainsi les jouets de leur perverse aptitude à la négation. Tragique ironie, la course d'Ali Khan contre les forces de l'entropie se déroulait vint-six années après l'indépendance de l'Algérie dans la maison d'un représentant exemplaire de la colonisation.»[2]

Nous remarquons aussi que cette étrange demeure est le double de Cyrtha dans la mesure où elle est, à son tour, un espace chargé d'histoire (s) parce qu'elle garde des traces liées au passé de cette ville. Ceci est manifeste à travers les décorations même de la villa, entre autres à travers les statuettes posées dans chaque pièce. Ces objets sont en effet des éléments qui font partie de l'histoire de ce lieu. Ils symbolisent les différentes invasions qui ont défilé à travers les siècles et portent en eux différentes identités. Ils peuvent devenir ainsi des objets menaçants pour le sujet.

[1] Ce même personnage est le propriétaire de l'appartement qui se situe au sein de l'université de Cyrtha dans *Le Chien d'Ulysse.* Il est, en outre, l'un des principaux personnages dans *La Kahéna.*
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Éditions Gallimard, 2003, p. 115-116.

De ce fait, *La Kahéna* (la villa) devient un lieu historique angoissant[1] dans la mesure où elle est la gardienne de la mémoire tragique de Cyrtha. Les histoires errent d'une pièce à une autre avec les déplacements des personnages. En ce sens, la villa emprunte ses caractéristiques de sorcellerie au sens mythique de son nom propre, *La Kahéna* : une reine et une magicienne berbère qui s'opposa jadis à l'invasion arabo-musulmane. C'est pourquoi, cette villa est transformée en un espace mystérieux, ambivalent, voire même envoûtant.

Nous remarquons que l'implantation même de la villa sur les hauteurs de Cyrtha justifie notre idée sur la division de Cyrtha, dans la mesure où les gens qui habitent les hauteurs de la ville sont de nouveaux riches. Ainsi, dans *La Kahéna*, nous apprenons par le narrateur que le colon, Louis Bergagna, symbole de la colonisation française, débarque sans sou à Cyrtha, en 1900 et s'enrichit frauduleusement du jour au lendemain. Avant sa mort, il finit par devenir le maire de la ville.

Ainsi, comme nous le constatons, les déplacements d'un lieu à un autre dans les endroits bien précis de la ville, la gare de Cyrtha, l'appartement d'Ali Khan et *La Kahéna* correspondent à des déplacements dans l'histoire de Cyrtha avec pour arrière-plan l'histoire personnelle de l'auteur. Par un « jeu d'association » entre le lieu et le souvenir, Salim Bachi crée une ville multilisible pour réactualiser et faire ressurgir le passé lointain (en particulier l'histoire antique de l'Algérie) et le passé le plus proche (l'Algérie post-coloniale). C'est pourquoi l'errance du narrateur-auteur peut être lue et appréhendée comme l'errance de l'Histoire à travers les âges. On a vu ainsi comment l'auteur investit l'espace et le fait participer à sa quête du passé. À son tour, il se livre à l'errance à travers l'écriture de l'histoire de son pays et de son histoire personnelle. Il y a, en effet, un croisement incontestable de la mémoire individuelle et de la mémoire collective.

Par ailleurs, nous constatons aussi que les endroits parcourus participent efficacement à l'interprétation de l'histoire de la ville de Cyrtha. En effet, ils ne peuvent se lire indépendamment de leur contexte historique. L'auteur incite le lecteur à porter un regard critique sur la décennie noire du pays indissociable du passé qui la précède. En ce

[1] Cf. Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz, « La violence du métissage : d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Mohammed Dib (*La grande maison*), Albert Memmi (*Agar*), et Salim Bachi (*La Kahéna*) », in *Métissages littéraires* ; sous la dir. de Bernadette Rey-Mimoso et Bernard Dieterle. Actes du 32ème congrès de la SFLGC St-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

sens, si Salim Bachi a choisi la gare de Cyrtha, l'appartement d'Ali Khan et la villa du colon pour raconter certains événements marquants de l'Algérie, c'est pour nourrir son projet d'une écriture génétique dans le sens où elle prend la forme d'une remontée jusqu'aux origines de la mémoire algérienne et d'une interrogation sur l'acte d'écrire. Ainsi, le récit ne s'immobilise pas sur un lieu précis, au contraire, il se met à errer, à son tour, dans tous les sens en transportant le lecteur d'un lieu à un autre avec un effet de brouillage persistant entre les époques historiques par une sorte de va-et-vient permanent du passé et du présent.

L'appartement du professeur comme la villa du colon deviennent donc les endroits ambivalents et angoissants, des lieux réceptacles d'une histoire énigmatique. Ils sont perçus, alors, comme des lieux à la fois « ouverts » dans la mesure où ils sont accessibles à tout lecteur-critique et « clos » dans le sens où ils enferment l'histoire de toute la nation algérienne.

De ce fait, les endroits-clés de Cyrtha montrent le travail individuel et l'engagement de l'auteur dans la réappropriation et l'intériorisation des lieux où l'Histoire est prise comme toile de fond. Cela amène à dire que le lecteur familier des lieux « réels » en question pourra comprendre le langage codé de cette ville qu'il convient de décrypter. La ville parle, elle est porteuse d'une parole susceptible d'éclairer les ambigüités de l'histoire de Cyrtha. Dans cette optique, on peut d'ailleurs confirmer le rôle et la place qu'occupe le lieu dans la narration. Il devient une sorte d' « actant » et occupe un rôle fondamental au même titre que les principaux personnages au sein du récit fictionnel. Ainsi, on pourrait considérer Cyrtha (ville/femme) et *La Kahéna* (villa/femme) comme des lieux gardiens de la mémoire et de l'Histoire.

De plus, il est important de souligner le rôle fondamental qu'occupe le personnage dans la création de l'espace en question. La multilisibilité des lieux n'est rendue possible que par et grâce au déplacement du narrateur et des autres. Ils permettent la « ré-actualisation » des lieux choisis par l'auteur. En ce sens, Cyrtha est souvent associée aux différents personnages dont l'action est importante au sein de la narration. Elle ne peut être lue sans les personnages : par exemple, sans le discours d'Hamid Kaïm et d'Ali Khan ou encore les déplacements d'Hocine, nous n'aurions pas accès aux passé de cette ville, ni à sa description. En effet, ces personnages « re-créent » Cyrtha selon les besoins de leur

discours, le plus souvent lié à un événement historique précis. Il s'agit de donner vie à ce passé – et partant le repenser – à travers des lieux parce que « les lieux sont des histoires fragmentaires et repliées, des passés volés à la lisibilité d'autrui »[1].

La reconstitution de la ville se fait donc au rythme des espaces traversés par les personnages. C'est pourquoi le déplacement d'Hocine de la gare jusqu'à l'appartement de son professeur ou encore le parcours d'Ali Khan au sein de *La Kahéna* sont, comme nous l'avons vu, des actes essentiels dans les récits de Salim Bachi.

Si nous avons d'abord choisi *Le Chien d'Ulysse* et aussi *La Kahéna* dans l'étude de la multilisibilité du lieu de la mémoire historique, c'est parce qu'ils représentent l'espace-cadre que l'auteur choisit pour son l'écriture de l'Histoire sous différents aspects : géographiques, sociaux, culturels, historiques, poétiques, etc. Ces aspects sont, en effet, susceptibles de fournir au lecteur des explications et une interprétation de l'histoire de l'Algérie, mais aussi un premier pas vers la découverte identitaire portée par les faits historiques.

En outre, la multilisibilité ou la « lisibilité plurielle » des lieux a un impact sur la réalité qui, à son tour devient plurielle. Cette réalité « inventée » n'existe que dans et à travers la fiction de cette création littéraire. Elle a l'intérêt de pouvoir intégrer les caractères distincts de plusieurs villes différentes et, par là, de permettre le rapprochement d'un climat citadin moderne et antique.

2/ Ou un lieu imaginaire et symbolique?

La ville de Salim Bachi est multilisible et semble exister vraiment puisque, comme nous l'avons vu, elle est le métissage de plusieurs lieux réels tant les représentations renvoyant aux cités antiques et surtout aux villes actuelles de l'Algérie demeurent frappantes. Toutefois, il est vain de chercher à localiser Cyrtha sur une carte géographique parce qu'elle n'existe pas dans la réalité.

En fait, l'univers fictif dans lequel l'auteur plonge son lecteur l'amène à penser un lieu imaginaire. D'ailleurs, on ne se lassera pas de répéter que Salim Bachi, pour écrire

[1] DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 172-173.

l'Histoire, a choisi de la situer dans un lieu mythique, cette ville qui n'existe pas dans la réalité. La lisibilité plurielle que donne à voir cette ville est une multilisibilité au sens figuré. Cela permet à l'auteur de construire et de rassembler, sur un mode métaphorique, les éléments fondateurs de l'histoire de son pays.

2/1 La ville-île et le métissage des lieux

La nomination de la ville nous renvoie à de multiples significations de ce lieu, ce qui laisse croire que Cyrtha est une ville imaginaire comme l'est aussi à sa façon la ville de Carthago[1]. En effet, le fait de nommer quelque chose introduit à l'imaginaire parce que nommer un lieu c'est, en un sens, le créer comme le souligne Michel Onfray dans son ouvrage *Théorie du voyage – Poétique de la géographie* :

> « Nommer, créer, faire advenir, c'est synthétiser, donner un ordre, rendre possible une rigidité intellectuelle que la géographie demande trop souvent aux mathématiques – auxquelles on peut tout faire dire c'est-à-dire philosopher en démiurge. »[2]

En outre, Cyrtha est une construction imaginaire dans la mesure où elle a été bâtie par ses propres habitants : « La folie des hommes a voulu construire une ville – Cyrtha à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine »[3]. Pour être précis, c'est une ville inventée par le journaliste du roman *Le Chien d'Ulysse*, comme nous le dit Hamid Kaïm : « Cyrtha bâtie de nos mains, sortie de ma cervelle »[4], puis réinvestie par le narrateur du même roman, que nous venons de citer, à savoir Hocine.

La question qui s'impose à notre réflexion est de savoir pourquoi une telle ville est imaginaire puisque les événements historiques sont, sans cesse, ancrés dans l'Algérie d'hier et d'aujourd'hui. En réponse à cette interrogation, l'auteur déclare :

> « Je voulais une ville qui me laisse de la marge, beaucoup de marge, pour inscrire autre chose qu'une réalité brusque et prosaïque. Cyrtha fut, pour moi, le filtre de l'imaginaire et du mythe. Elle fut même la ville qui, par son nom ouvrit de telles perspectives à mes livres. J'ai eu le projet en recourant à Cyrtha de faire le lien entre

[1] Nous reviendrons ultérieurement sur l'analyse de cette ville.
[2] ONFRAY, Michel, *Théorie du voyage – Poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2006, p. 117.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op.cit.*, p. 24-25.
[4] *Ibid.* p. 63.

> l'Algérie contemporaine et l'Algérie antique, comme l'avaient fait les artistes de la Renaissance italienne avec le passé de l'Italie. »[1]

À partir de la réponse de l'auteur, nous constatons que ce lieu de la fiction, avant qu'il ne soit bâti de pierres, est né d'abord entre les lignes et donc au sein de la littérature telle l'île natale d'Ulysse car selon Martine Mathieu-Job : « Cyrtha comme Ithaque, sont avant tout édifiées de mots »[2]. Cela confirme, d'une certaine façon, notre hypothèse sur la relation entre le lieu et le texte littéraire : en littérature postmoderne, le texte donne naissance au lieu et, comme l'écrit Juliette Vion-Dury dans le titre même de son ouvrage, « l'écrivain » demeure « auteur de sa ville »[3].

Par ailleurs, le rapprochement de la ville de Salim Bachi avec celle d'Homère nous conduit à réfléchir, dans un premier moment, sur le concept de ville-île, notamment dans sa relation à l'Histoire, mais aussi dans son impact sur l'identité. Le concept « île » est traité par la géocritique qui tire son inspiration de la géophilosophie des deux philosophes Deleuze et Guattari.

Poursuivre notre réflexion d'un point de vue géocritique et opter pour cette discipline, nous conduira forcément, encore une fois, vers la re-création et la re-production plurielle du lieu c'est-à-dire à un éclatement des lieux qui est l'un des propos de la discipline utilisée.

Avant d'analyser le concept de « ville-île, » il semble intéressant de préciser qu'en plus d'Ithaque, Cyrtha, par sa nomination, fait allusion à d'autres îles historiques, géographiques et mythiques citées par Bernard Aresu dans son article « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi » ; en effet dans son chapitre *l'énigme du lieu,* il écrit :

> « Par le biais de la paronymie, la graphie à laquelle a recours Bachi instaure en même temps un rapport géographiquement, géologiquement et mythologiquement déplacé, amplifié par sa triple référence aux Syrtes. Car celles-ci désignent les golfes de Lybie : la Grande Syrte, d'une part, où se situe le port de Syrte / Surt ; et d'autre part la Petite

[1] http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 03/03/2012.
[2] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 344.
[3] Cf. Juliette Vion-Dury, *L'Écrivain auteur de sa ville* ; préf. de Jean-Marie Grassin, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

> Syrte ou golfe de Gabès et l'île de Djerba. Par ailleurs, le nom commun de « Syrte » rappelle étymologiquement le *surtis* grec des bancs et des sables mouvants […]. De manière complémentaire, la petite Syrte évoque aussi le lieu mythologique de la Meninx des Anciens, alias Djerba, l'île des Lotophages. On pourrait enfin ajouter qu'à un degré au moins minimal, toujours paronymique, de connivence avec le discours amoureux du roman, le vocable de Cyrtha ne manque pas de faire ironiquement allusion à la Cythère antique des plaisirs sensuels, l'un des lieux mythologiques de la naissance d'Aphrodite et site d'un sanctuaire à la déesse. C'est donc fort bien à partir d'un nœud d'ajouts narratologiquement et symboliquement surdéterminants que va se constituer le récit que tisse Bachi de la Cyrtha / Cirta / syrte / Cythère / [C (s) Y (i) rtH (a) (ERE)] algérienne. »[1]

Dans cette citation, la Cyrtha algérienne est à chaque fois assimilée à une île antique et mythique[2] et a donc une visée symbolique. Salim Bachi a recours à ces différentes îles par le biais de la nomination, il parle en effet de : « Cyrtha / Cirta / syrte / Cythère / [C (s) Y (i) rtH (a) (ERE)] ».

Le concept de nomination est évoqué par Sylvie Coyault lorsqu'elle analyse le récit poétique sous un angle géocritique. L'auteur formule une première hypothèse qui veut que la mise en récit poétique de la géographie et des paysages produise plusieurs effets, en particulier celui de la perturbation des repères. Dans son analyse, elle s'appuie sur l'exemple de Julien Gracq qui, dans son œuvre *Le Rivage des Syrtes*[3], montre comment la géographie du lieu participe à l'écriture poétique et surtout à l'effet engendré par la nomination même du lieu. Les Syrtes dont il est question dans le roman de Julien Gracq correspondent à la Libye actuelle mais les directions du sud et du nord sont inversées. De même, les villes imaginaires sont convoquées dans le récit par le recours à la toponymie. Il s'agit là d'une double perturbation selon Sylvie Coyault : « cette géographie née d'une rêverie toponymique connote l'orient fabuleux ; enfin, la perturbation des repères référentiels se double d'une rêverie sur l'Histoire : la topographie du roman se fonde sur le

[1] ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Études transnationales, francophones et comparées ; sous la direction de C. Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 178.
[2] Lorsqu'il envahit un espace littéraire, le propre du mythe est de le rendre mobile, mais aussi de le doter d'un sens spécifique et d'une dimension symbolique.
[3] Il est intéressant de voir cet ouvrage dans le sens où l'auteur explore la richesse littéraire de l'origine du nom *des Syrtes*. Cf. Julien Gracq, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

fantasme archaïque entre le sud méditerranéen et le Moyen-Orient […] »[1]. Par la nomination et la topographie des « nouvelles Syrtes », le récit de Julien Gracq s'accompagne d'une réflexion sur le conflit actuel qui oppose le « sud méditerranéen » au « Moyen-Orient ». De même, le brouillage des repères permet, selon le mot de Sylvie Coyault, de *télescoper* les époques différentes.

Certes, le recours à la nomination chez Salim Bachi participe dans un sens, comme dans le roman de Julien Gracq, au brouillage des époques avec un aller-retour permanent entre le passé et le présent. Toutefois, pour nous, cette nomination demeure spécifique puisqu'elle fait, essentiellement, référence aux îles, comme nous avons pu le constater précédemment dans la citation de Bernard Aresu.

À première vue, l'île semble être un lieu calme qui procure à l'individu le repos mais aussi le refuge où tout n'est que « luxe, calme et volupté », pour reprendre l'expression de Baudelaire. Elle est souvent désirée et recherchée par l'inconscient. C'est pourquoi elle ne cesse jamais d'être le lieu des fantasmes par excellence dans le sens où la perception onirique de cet espace réel conduit son rêveur à rechercher un univers, le plus souvent personnel et surréel[2] :

> « L'élan de l'homme qui l'entraîne vers les îles reprend le double mouvement qui produit les îles en elles-mêmes. Rêver des îles, avec angoisse ou joie peu importe, c'est rêver qu'on se sépare, qu'on est déjà séparé, loin des continents, qu'on est seul et perdu – ou bien c'est rêver qu'on repart à zéro, qu'on recrée, qu'on recommence. Il y avait des îles dérivées, mais l'île, c'est aussi ce vers quoi l'on dérive, et il y avait des îles originaires, mais l'île, c'est aussi l'origine, l'origine radicale et absolue. »[3]

Entourée du ciel et de la mer, l'île peut être perçue comme un lieu sacré, une sorte de paradis perdu sur terre par opposition au lieu profane figuré, par exemple, par l'espace

---

[1] COYAULT, Sylvie, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in *La Géocritique : mode d'emploi, op. cit.*, p. 45.

[2] Pour l'écrivain, la représentation et la description des espaces au sein de son récit fictif n'est que le résultat de l'entrecroisement et de l'entrelacement de l'espace réel et de l'espace fantasmé. Cf. Robert, Smadja, « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », in *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001. Dans ce texte, Robert Smadja analyse le concept de l'espace fantasmé qui, selon lui, emprunte ses formes au corps et finit donc par symboliser quelque chose de matériel. Plus loin encore, l'auteur, en se référant à Aristote, fait une distinction symbolique entre le corps qui joue le rôle de la cause formelle et le désir qui joue le rôle de la cause matérielle, p.75.

[3] DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes – textes et entretiens 1953-1974* ; présentation de David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2002, p. 12.

urbain. En littérature, l'île a souvent été un objet d'écriture de prédilection de la part des auteurs et ce depuis l'Antiquité et elle le demeure, mais elle est aussi le lieu géographique par excellence des mythes. Nous pensons, en ce sens, aux descriptions des îles symboliques dont Homère nous fait part dans l'*Odyssée*.

On sait aussi que l'île symbolise un univers souvent mouvant, dynamique et donc instable. Il est vain de penser fixer une île sur une carte géographique (imaginaire ?). Cependant, la question que nous nous posons est de savoir pourquoi Salim Bachi cherche à créer un lieu qui nous renvoie toujours aux îles.

Une réponse possible s'offre selon nous : l'auteur a, peut être, construit un lieu mouvant et mobile dans l'espoir de libérer la mémoire collective du passé qui demeure difficile à intégrer : « dans Cyrtha de longue et triste renommée, ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire »[1]. La ville de Cyrtha devient, dans ces conditions, pour l'individu, un lieu de re-construction identitaire qui lui permet de se libérer du poids de l'Histoire ; mais, en est-il vraiment ainsi ?

L'île énigmatique de Salim Bachi est visiblement bien loin de représenter le paradis terrestre auquel aspirent les habitants en raison de ses ressemblances incontestables avec les îles antiques comme l'île des Lotophages, abritant des monstres inhumains ou encore le *surtis* grec des sables mouvants. D'ailleurs, cela semble renforcer son ancrage dans une époque antique tout à fait immuable. Les îles évoquées sont des lieux du détournement, de l'instabilité et aussi de la déviation. Ce sont des lieux-appâts qui menacent, à tout moment, le voyageur et le visiteur. Cela est, peut-être, une façon de piéger le lecteur et de l'exposer au danger de la géographie de la ville.

Nous remarquons, en outre, que la nomination plurielle de Cyrtha implique incontestablement l'existence d'un discours fictionnel chargé, à son tour, de plusieurs connotations. En fait, c'est un discours codé qui renvoie implicitement – tout comme son inspiration géographique – au détournement, à la déviation, à l'instabilité et à l'hétérogénéité du lieu. Cela peut, aussi, s'interpréter comme une stratégie propre à l'écriture radicalement nouvelle de Salim Bachi dans sa quête personnelle de Cyrtha attestant, non seulement, de la pleine maîtrise du lieu, mais aussi de la domination totale de

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 12.

sa ville. La nomination et l'image même que donne à voir la ville deviennent, pour ses habitants, un lieu de perte et d'angoisse pour incarner les enfers par opposition aux paradis terrestres.

Par ailleurs, si nous pensons à de nombreux récits antiques comme, par exemple, la Sicile de l'*Odyssée*, nous pouvons remarquer que les différentes nominations de ces îles renvoient, très naturellement, à ces récits. Si le volcan s'associe à l'île, c'est pour accentuer cette vision de l'enfer et, du reste, l'image du volcan est fortement présente dans l'île de l'auteur, mais de façon figurée. Cette présentation de l'explosion volcanique exprime bien la violence de l'Histoire que subissent les habitants de Cyrtha. Un des policiers de la ville, Seyf, précise ainsi au moment de la guerre civile :

> « Le volcan ne s'éteint jamais, pensait Seyf. Il travaille en profondeur, et il suffit, d'un imperceptible jeu de tectoniques, un coup de feu, pour que le magma rejaillisse, déchirant le ciel et la terre, s'écoulant comme se répandent à présent les violences qui corrompent Cyrtha ouverte à tous les vents. »[1]

À travers le discours de Seyf, l'auteur nous montre qu'il y a une continuité de la violence depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Cette violence persistante ne peut être dissociée de l'élément historique parce que la guerre et les violences actuelles, comparées à un volcan en irruption permanente, ne sont pas des réalités nouvelles. Elles font partie de l'histoire de Cyrtha. Le passé et le présent sont donc intimement liés et ne peuvent être séparés. L'idée est que cette ville-île ne cesse d'être conquise ; elle demeure « ouverte à tous les vents », c'est-à-dire toujours menacée par l'ennemi. Cet ennemi peut venir de l'extérieur comme en témoignent toutes les invasions et la logique des conquêtes qui ont défilé à travers les temps. Il peut, aussi, prendre la forme d'une guerre civile ou « guerre invisible »[2], selon l'expression de Benjamin Stora, lorsque le terrorisme, ce mouvement idéologique et perturbateur, déstabilise de l'intérieur la société et sème le désordre et la tyrannie dans tout le pays.

Mais ce même volcan qui détruit tout sur son passage est, paradoxalement, porteur de vie dans la mesure où de ses ruines une construction nouvelle semble voir le jour :

[1] *Ibid*. p. 199.
[2] Cf. Benjamin Stora, *La Guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de sciences politiques, 2001.

> « Si parfois ils (les ouragans) se dirigent vers nos rives, c'est un accident, une forme tragique et une fatalité qu'il ne faut pas renoncer à combattre, qu'il ne faut pas laisser s'abattre sans avoir édifié des défenses, dressé sur la terre de longs parapets afin que la mer et ses déferlantes ne viennent nous couvrir, comme les habitants de ces cités antiques figés sous la lave près ou au dessous du volcan, figés pour l'éternité dans ce qui a pris l'allure d'une course, d'une fuite sans doute et qui n'est jamais parvenue à son terme, la vie ayant interrompu son mouvement avant tout autre développement. »[1]

Avant de parler reconstruction, il nous paraît important d'analyser la façon dont Salim Bachi décrit, longuement et précisément, cet enfer volcanique évoquant les abysses terrestres comme les enfers mythologiques, dantesques ou homériques. Ceci permet, en effet, à l'auteur d'accentuer l'image de la violence historique. Une nouvelle fois, nous assistons là à une mise en abyme infernale – un enfer (le volcan) dans un autre enfer (l'île) –, mais aussi à une violence dans une violence. Le volcan est, de ce point de vue, le symbole de la société anéantie. Mais qu'en est-il de chacun des membres de cette société cyrthéenne, et aussi de Salim Bachi lui-même qui, malgré la forme métaphorique choisie, est bien présent dans cette histoire ?[2]

On sait que le volcan jaillit du plus profond de la terre et l'éruption qui s'en suit permet à la terre d'éjecter le magma et donc de s'en libérer. Puisqu'on est, ici, dans le domaine du symbolique et aussi de la géocritique[3], on peut envisager que l'espace fictif agit sur l'espace géographique et inversement. En d'autres termes, l'explication de l'explosion de la terre est, en même temps, l'explosion du discours parce que l'Histoire, tel le magma, fait l'éclatement et l'éruption de la parole et du sens. Le second point positif des restes volcaniques c'est qu'ils invitent à la déconstruction et laissent place, le plus souvent, à la reconstruction d'un lieu nouveau ; c'est dire qu'à partir des ruines, il y a possible recréation. On peut interpréter cela comme un perpétuel mouvement : « construction / déconstruction / reconstruction », non seulement des lieux, mais aussi de l'identité des habitants de Cyrtha, au rythme de l'Histoire.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 250.
[2] Nous reviendrons ultérieurement sur la construction identitaire de l'individu, voire de l'auteur lui-même au moment de la guerre.
[3] L'un des enjeux majeurs de la discipline citée est qu'il y a une interaction permanente entre le texte littéraire et l'espace géographique représenté.

De ce point de vue, l'écriture s'approprie les traits « volcaniques » pour montrer et affirmer combien cette image tragique et violente du passé continue de souiller l'époque présente. Ajoutons que seule l'explosion de l'écriture semble libérer le peuple du passé. De ce fait, le volcan cyrthéen témoigne, non seulement, d'un univers agité et animé par les secousses depuis les origines, mais il confirme aussi, pour ainsi dire, notre postulat : l'île, dans son interprétation et sa variation volcanique, véhicule cette idée de dynamisme et de mobilité continue.

2/2 La ville-archipel ou le brouillage des frontières

La ville-île de l'auteur se déplace en tous sens et, comme nous l'avons constaté précédemment, il est vain de la fixer. De plus, cet espace à variation volcanique provoquant sans cesse des secousses, finit par incarner un espace « archipel ». La ville de Salim Bachi subit un éclatement progressif ou plutôt une extension de son propre territoire jusqu'à constituer un espace composé de groupes d'îlots. En effet, Cyrtha est devenue une ville-archipel représentant l'Algérie d'aujourd'hui, une Algérie déchue en ces temps de crise.

Ainsi, la nouvelle topographie que donne à voir la Cyrtha de l'auteur nous invite à explorer la notion de ville-archipel. Si l'on revient à la définition du mot archipel, on constate que ce nom était attribué jadis à la mer Égée[1]. De nos jours, il désigne un ensemble ou un groupe d'îles. Compte tenu de cette définition, l'archipel, en tant qu'espace géographique composé, rend compte visiblement d'une complexité territoriale. Le concept d'archipel[2] est traité par les géocritiques. Pour ces derniers, il est l'espace le plus mobile. Il correspond, le plus souvent, à un espace fragmenté, composé d'îles et fondé sur la représentation hétérogène du territoire pour exprimer cette idée de perpétuel dynamisme.

La perception de l'espace dans sa dimension hétérogène et mobile est analysée par Bertrand Westphal sous le concept de transgressivité. Selon le théoricien :

[1] « À l'origine en effet *archipel* est un toponyme : la mer Égée (*aigaion*/*aegeos pelagos*, mer Égée ; ou *agios*/*arkhi pelagos*, mer sainte, mer principale, suivant les interprétations) […]. La traduction littérale « mer Égée » apparaît assez tardivement, alors que la forme première « Archipel » persiste jusqu'au XXe siècle et qu'entre-temps *archipel* est devenu un mot commun de la géographie maritime ». Cf. Arrault Jean-Baptiste, « Du toponyme au concept ? Usages et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales », in *L'Espace géographique*, tome 34, 2005, p. 315-328.

[2] WESTPHAL, Bertrand, « Parallèles, mondes parallèles, archipels », in *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001, p. 235-241.

> « Quand la variation est continue, l'acte transgressif ponctuel (la variable qui n'est pas encore une constante) s'inscrit dans un état de transgressivité permanent, qui affecte le *territoire*, autre nom d'un système de référence spatial et identitaire qui se voudrait homogène… et qui ne l'est pas. »[1]

Le trajet est, lui-même, une transgression et s'effectue par le franchissement des frontières. Cette transgression permanente devient, au sens de Bertrand Westphal, une trangressivité territoriale. Cet auteur s'appuie sur la théorie de Deleuze et Guattari. Grâce à leur théorie géophilosophique[2], qui nourrit entre autres les travaux géocritiques, ces auteurs proposent une nouvelle lecture des espaces pluriels, ou plutôt une nouvelle lecture des représentations spatiales les plus complexes. L'archipel, dont nous parlons ici, s'inscrit à l'évidence dans cette nouvelle lecture. Ajoutons que ces mouvements de territoires, toujours hétérogènes, sont regroupés sous le concept de déterritorialisation par ces deux philosophes. Pour être plus précis, cette déterritorialisation s'inscrit dans un système à trois dimensions – déterritorialisation, territorialisation et reterritorialisation – sous l'appellation « mouvement D »[2]. Nous ne nous intéresserons, ici, qu'à la fonction de déterritorialisation qui correspond à la ligne de fuite par laquelle on quitte un territoire profondément fixé et délimité.

Compte tenu de cette théorie, il est évident que le territoire, apparaissant comme un espace chargé d'éléments hétérogènes, devient « imprévisible dans son aspect et ses manifestations. Il est dépourvu de racine. Il ne se présente pas même sous forme de système radicelle, où tout ordre finirait en dernier ressort (*in extremis*, à ses extrémités) par se diluer dans le désordre »[3]. Ainsi, les frontières sont transgressées, à tout moment, et le « territoire rendu incessamment mobile finira par être présidé (pour ainsi dire) par une quasi impalpable dialectique déterritorialisante »[4]. De plus, ces mouvements de déterritorialisation (s), pris dans leur multiplicité, mais aussi dans leur complexité finissent, peu à peu, par affecter l'identité qui, à son tour, devient instable, multiple, dissociée en un mot.

---

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 87.
[2] Les rapports et les interactions du mouvement « D » c'est-à-dire la déterritorialisation, la territorialisation et la reterritorialisation, sont étudiés dans l'ouvrage des deux philosophes, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit.*, p. 634-636.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op.cit.*, p. 88.
[4] *Ibid.* p. 89.

Pour tenter de comprendre la ville-archipel de notre auteur, nous emprunterons le concept de transgressivité de Bertrand Westphal qui nous permettra d'explorer la dimension spatiale de l'archipel, mais aussi d'avoir un point de vue pluriel. Pour autant, nous n'abandonnerons pas la géophilosophie de Deleuze et Guattari puisqu'elle est l'un des éléments clé de la géocritique.

La transgressivité chez Salim Bachi prend la forme d'un mouvement de déterritorialisation symbolique. En fait, c'est un déplacement métaphorique qui crée une ligne de fuite virtuelle, toujours hétérogène, grâce à l'écriture du lieu. Ainsi, le lieu de Cyrtha, envahi par les couches diachroniques, se déterritorialise en sous-lieux par un effet d'éclatement de sens. Les frontières sont ainsi gommées et réinvesties par l'auteur. Un nouveau territoire est né sous la plume de Salim Bachi avec de nouvelles lignes de fuite. Nous sommes bien, ici, au cœur de l'enchevêtrement complexe de la géocritique et de la géophilosophie.

Ainsi, le franchissement de nouvelles frontières et le métissage des lieux, à la fois historiques et modernes, font de Cyrtha un lieu hybride renvoyant métaphoriquement à l'Algérie car Cyrtha « se présente comme la quintessence de la cité algérienne »[1]. Certes, la ville est à la fois Alger, Constantine et Annaba, mais, comme nous l'avons précisé antérieurement, l'auteur l'a bâtie sur un mode métaphorique puisque nous sommes, ici, dans un univers qui relève du symbolique. En fait, Cyrtha n'est pas, seulement, la jonction des villes modernes et des cités antiques que nous avons identifiées, elle finit par figurer et représenter tout à la fois le territoire et l'histoire de l'Algérie. Cette Algérie là, nous la trouvons, sans cesse, chez Salim Bachi. Citons, par exemple, *Le Chien d'Ulysse* où Hocine, le personnage principal, sous l'effet des drogues, vit des hallucinations très significatives où toutes les frontières se brouillent :

> « La folie des hommes a voulu construire une ville – Cyrtha – à la fois sur un rocher en pain de sucre, au bord de la mer et sur une plaine : on ne s'y retrouve plus. Mettons, je n'en suis plus très sûr, les frontières commencent à se perdre, qu'il faille pour atteindre la mer emprunter les ponts reliant le Rocher aux trois collines descendre les rues et les escaliers innombrables. »[2]

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 16.
[2] *Ibid*. p. 24.

Il n'est donc pas anodin que l'auteur fasse ressembler son pays à un archipel, incarné par Cyrtha et ceci peut paraître très significatif si l'on revoit l'étymologie et la définition du mot Algérie, terme venant de l'arabe *Al-Djazair*, voulant dire les îles. Toutefois, même si, de nos jours, le territoire algérien – ce groupe d'îlots qui constituent un archipel perçu, ici, bien entendu, dans sa dimension métaphorique – semble représenter un espace fixe, privé de dynamisme en raison de la guerre civile qui semble le figer à tout jamais, il conserve, paradoxalement, cet aspect de mobilité. En effet, les vicissitudes de l'Histoire et toutes les violences qu'elles enferment, constituent des couches diachroniques qui participent à l'instabilité du lieu. En ce sens, les différentes invasions, qui traversent le pays, fragmentent son territoire. De la même façon, le sens métaphorique du mot Algérie provoque un déplacement de l'écriture. Ainsi, du lieu géographique d'abord et littéraire ensuite, émergent des sous-lieux différents. Le pays de Salim Bachi éclate en mille morceaux, subit une extension de son territoire et, de ce fait, cesse d'être univoque.

La nouvelle géographie instaurée par Salim Bachi met en question le figement et la répartition du territoire. En ce sens, elle impose de nouvelles frontières, toujours en mouvement, dans un univers où se dessinent des jonctions spatiales inédites, à chaque fois unique, mais aussi inattendues. Il s'agit, avant tout, pour l'auteur « de réfléchir toujours à partir des phénomènes qui brouillent les frontières instables, qui les transgressent en faisant apparaître l'artifice historique qui en est à l'origine »[1]. De ce point de vue, la création de l'île à caractère « volcanique » et l'archipel souvent en « déplacement », deux espaces facilitant la transgressivité et rendant aisées les lignes de fuite, permettent de mieux interroger et d'appréhender le territoire de la ville de Cyrtha.

Cette vision géocritique nous permet une lecture de l'œuvre de Salim Bachi, qui rejoint tout à la fois l'aspect descriptif, mais aussi métaphorique de la pensée de l'auteur. Chez lui, l'éclatement est toujours pluriel et le regard hétérogène, ce qui évite le figement éternel du territoire dans l'Histoire. De plus, la représentation de cette nouvelle ville aux traits d'archipel suppose un lieu fluctuant des identités puisqu'il permet l'ouverture aux autres mondes et semble libérer le territoire et ses habitants d'une fixation identitaire. L'auteur dessine des lignes de fuite qui rendent compte de la complexité du monde

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 80.

algérien d'aujourd'hui : un passé lourd à porter, un présent complexe à saisir et un futur difficile, presque impossible à envisager.

La création de la ville-archipel nous introduit naturellement à l'idée de fragmentation, mais surtout, l'écriture qui joue sans cesse avec les mots multiplie à l'infini cette mobilité. L'écriture devient, dans ces conditions, un moyen qui empêche le figement et la fiction permet à l'auteur de se réapproprier la géographie algérienne à sa façon. Elle lui permet enfin de faire l'expérience des frontières de son propre univers fictionnel qui reste pourtant inconnu, sinon inexistant[1] pour exprimer une réalité plurielle empêchant tout enfermement. Cette frontière multiple ne cesse de bouger : elle est géographique, historique, culturelle, mais aussi identitaire et ouvre sur l'altérité. Ainsi, l'identité n'est pas une, mais plurielle. Elle devient, comme l'ensemble des îles, une « archi-identité ». À son tour, elle se déterritorialise et se reterritorialise tout comme son territoire. Elle se déconstruit et se reconstruit continuellement.

Ainsi, la ville de Salim Bachi est fondée sur une réflexion personnelle et un regard pluriel, complexe et non réducteur (qui pourrait alors voiler ce qui est mouvant, hétérogène, mais aussi divers). La ville de Cyrtha offre au lecteur une « archi-vision » de l'Algérie et renforce l'image de la pluralité sociale par une « archi-identité ». D'ailleurs, les différents dialectes qui existent encore aujourd'hui en Algérie sont le résultat d'un éclatement identitaire que subit le pays depuis les origines et témoignent de cette idée que nous exprime l'auteur, à savoir l'altérité, la diversité et la pluralité.

Par la création d'un lieu hybride et complexe, Salim Bachi dresse donc sa propre géographie imaginaire des lieux qui, par la suite, devient symbolique. Il reste la question du métissage du lieu : en ces temps actuels, l'hybridation est-elle devenue une stratégie de résistance contre le poids mémoriel de l'Histoire, stratégie propre à l'auteur ? Alors que Marcel Proust s'est lancé dans sa quête interminable de *la recherche du temps perdu*, Salim Bachi, lui, s'est accaparé les voies urbaines et multiples de la reconstruction identitaire, à la recherche d'un nouveau monde possible[2] (perdu). Ce rapprochement peut

[1] PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* ; traduit de l'anglais, Paris, éd. du Seuil, 1988. Dans cet ouvrage, l'auteur donne sa propre définition du concept de fiction tout en portant une réflexion profonde sur la nature de la fiction. Il va jusqu'à évoquer l'existence d'autres mondes possibles qui sont parallèles au nôtre.

[2] Comme son nom l'indique, la théorie des mondes possibles est une théorie littéraire selon laquelle il existe des mondes parallèles au nôtre. Michel Serres écrit : « nous n'allons plus vers un univers, mais vers des multiplicités de monde possibles ». Cf. Michel Serres, *Atlas*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1966, p.

sembler rapide, cependant, les quêtes du temps et de l'espace constituent deux modalités essentielles de la recherche identitaire.

Ainsi, le concept d'île (à travers la nomination) et celui d'archipel (à travers la transgressivité) participent de l'écriture du lieu de Salim Bachi et viennent renforcer l'image d'hétérogénéité de l'espace. Ils permettent de cartographier un nouveau monde tel que le voit l'auteur. De ce point de vue, il est évident que seule la fiction permet le remplacement du monde réel par un autre, ou plutôt une nouvelle image de l'univers par une autre parfois déroutante. Elle nous propose une nouvelle topographie du cosmos très singulière. Elle rend aussi lisible ce qui, dans la réalité, est illisible, voire invisible.

En ce sens, elle a la capacité d'imaginer des spectacles du monde qui nous échappent en créant de nouveaux espaces, de nouvelles images, etc., infiniment changeants et extrêmement mobiles. Ils sont animés par des phénomènes qui les travaillent du dedans comme les secousses et les volcans, mais aussi du dehors en créant des lignes de fuite dues à la déterritorialisation infinie du territoire. L'écriture devient transgressive et agressive ; elle participe, à son tour, à l'instabilité du lieu, à l'éruption et au déplacement du sens. Le nouveau monde que donne à voir l'œuvre littéraire est, bien entendu, réactualisé grâce au lecteur. La lecture, en tant que telle, permet le passage d'un espace abstrait à un espace plus tangible qui n'existe que dans et à travers les livres.

Il reste à découvrir où mène cette transgressivité des frontières. La vérité ne peut sortir que du chaos. Le franchissement métaphorique qui participe à l'extension de l'univers romanesque dépasse, nous semble-t-il, le cadre qui est l'œuvre. L'écriture des frontières devient, en ce sens, dangereuse puisqu'elle échappe à son œuvre et peut-être même à son auteur. Ce brouillage rend la géographie ambiguë et va jusqu'à créer une perturbation des repères chez le lecteur. Ainsi, la transgessivité semble participer à la création d'un univers chaotique, certes, mais le chaos (porteur de ruines) est, paradoxalement, porteur de création. En l'occurrence l'œuvre de Salim Bachi ne participe-t-elle pas à la création de ce chaos ?

276. Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, fiction,* espace, *op. cit.*, p. 123. Elle doit sa théorisation, entre autres, à Leibnitz, à Lewis et à Deleuze. Plus tard, elle est utilisée par des théoriciens comme Thomas Pavel qui, pour sa part, s'est intéressé au rapport qu'entretient l'univers de fiction avec l'univers dit de référence.

CHAPITRE II :
CONSTRUIRE UN ESPACE HYBRIDE ET COMPLEXE

« Antique ancêtre, antique artisan, assiste-moi
maintenant et à jamais. »[1]

Comme nous l'avons montré précédemment, Cyrtha est une ville hybride et complexe. L'image du labyrinthe, fréquemment utilisée par l'auteur, rend bien compte de cette complexité et décrit à merveille l'enchevêtrement des ruelles. En suivant les pérégrinations des différents personnages, surtout l'errance d'Hocine du début jusqu'à la fin de son odyssée, on remarque en effet que le mot « labyrinthe » est utilisé plusieurs fois par l'auteur-narrateur. Ce dernier y revient avec insistance et mentionne plusieurs fois la figure du labyrinthe :

- « […] Captifs, emmurés dans le dédale de ses rues […]. »[2]

- « La ville se transformait en un dédale redoutable […]. »[3]

- « […] Labyrinthe ouvert aux premières constructions »[4] (en parlant de la ville.)

- « Les rues de Cyrtha devenaient labyrinthiques. »[5]

Le labyrinthe, comme chacun le sait, tire son origine de deux célèbres mythes crétois, d'une part celui de Dédale et d'Icare, d'autre part, celui de Thésée et du Minotaure. Le mot de labyrinthe est originellement attribué au palais du roi Minos. Il est construit par l'architecte Dédale pour emprisonner le Minotaure, et Thésée peut en trouver la sortie grâce au fil déployé par Ariane. Selon ces mythes, le dédale se définit, en général, comme « un entrecroisement de chemins, dont certains sont sans issue, à travers lesquels il s'agit de découvrir la route qui conduit au centre de cette bizarre toile d'araignée »[6]. Ainsi, nous

[1] PARIS, Jean, *Joyce*, Paris, Éditions du Seuil, 1957 et juin 1994, p. 101.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 14.
[3] *Ibid.* p. 62.
[4] *Ibid*. p. 164.
[5] *Ibid.* p. 170.
[6] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S. A. et Éditions Jupiter, 1982. p. 554.

soulignons deux caractères essentiels de cette figure mystérieuse : la complication de son plan et de celle de son parcours.

Le recours à cette figure mythique, par le biais de la métaphore, tire les récits de l'auteur vers la vision d'un monde onirique et les inscrit dans une dimension symbolique. En effet, dans les romans de Salim Bachi, le mot labyrinthe, employé de façon récurrente, n'est pas seulement utilisé pour désigner la complexité de l'espace urbain dans lequel errent les différents personnages, mais il devient un concept permettant l'émergence d'un nouveau type d'espace, porteur de plusieurs significations, que nous allons déchiffrer puis décrypter.

Les géocritiques nomment ce type d'espace un tiers-espace. Cette expression de tiers-espace, dans un premier temps, exprime l'idée de l'entre-deux. Selon Bertrand Westphal, cet entre-deux fait allusion, par exemple, pour les Français à l'entre-deux-guerres, ou pour les lacaniens à l'*entre-deux-morts*[1]. Mais, en termes géocritiques, le tiers-espace résulte de cet entre-deux qui « est une déterritorialisation en acte, mais qui musarde au moment de se reterritorialiser »[2], selon le discours géophilosophique.

Le théoricien s'appuie sur l'hypothèse de Gloria Anzaldúa pour qui la frontière bouge en profondeur. Dans son ouvrage éponyme, *Borderlands/La Frontera*, la frontière n'est pas « le lieu d'une opposition entre l'un et l'autre ; elle n'est pas le lieu de leur addition. Elle serait plutôt le lieu de leur multiplication »[3]. Selon l'auteur, le tiers-espace émerge d'une frontière géographique, mais aussi d'une frontière hybride que Gloria Anzaldúa nomme la *mestiza*, c'est-à-dire le métissage.

Bertrand Westphal fait référence à d'autres auteurs pour alimenter sa théorie du tiers-espace*,* dont l'anglophone d'origine indienne Homi Bhabha[4]. Cet auteur, spécialiste

[1] L'*entre-deux-morts* est une notion de Jacques Lacan introduite dans *le Séminaire VII*. Cette expression tire son origine du mythe d'*Antigone* parce que « la représentation de la jeune fille condamnée à entrer dans la tombe lui fournit l'exemple parfait de ce qu'il veut démontrer ». Cf. Juliette Vion-Dury, *Entre-deux-morts*, préface de Daniel Sibony, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 109. En s'inspirant des travaux lacaniens, l'*entre-deux-morts*, dans cet ouvrage de référence, se définit comme une frontière « au-delà de la limite de la vie et un perpétuel duel entre la vie et la mort dans la mesure où la vie envahit la mort et vice versa.

[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 117.

[3] *Ibid*. p. 118.

[4] La théorie principalement postcoloniale de Homi Bhabha se nourrit surtout de la réflexion de penseurs comme Gilles Deleuze, Jacques Lacan, Jacques Derrida, Michel Foucault ou encore Edward W. Saïd. Ainsi, c'est une théorie totalement postmoderne, « métisse », à la croisée de plusieurs autres disciplines, entre

des études postcoloniales, formalise le concept de tiers-espace. En 1994, il publie *The Location of the culture*[1], livre dans lequel il développe sa théorie postcoloniale et met l'accent sur le concept d'hybridité. À partir de l'étude de la culture britannique postcoloniale, il déploie une théorie selon laquelle la culture est diverse et différente dans la mesure où elle est hybride et comporte inévitablement une part d'altérité. Homi Bhabha est, entre autres, le créateur de l'expression de tiers-espace. Mais, très vite, ce concept prend une « tournure géographique », comme le fait remarquer Bertrand Westphal. L'auteur inscrit le tiers-espace dans un cadre spatio-temporel dans lequel l'individu, qui est un « sujet 'décentré', occupe le tiers espace, gagnant ainsi une manière d'identité dans la temporalité nerveuse du transitionnel ou la fugacité émergente du présent »[2].

Cependant, la théorie qui nous semble la plus pertinente et la plus proche de notre réflexion, dans le sens où nous voudrions nous en servir afin d'explorer la richesse du concept du labyrinthe, est celle d'Edward Soja. Chez cet auteur, le tiers-espace/third space se trouve transformé en thirdspace, un troisième espace, voire une troisième voie. Avec la création d'un tiers-espace, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire, l'auteur refuse tout système binaire et remet en cause la bipolarité[3]. La pensée de ce théoricien s'appuie sur celle d'Henri Lefebvre[4], mais aussi sur celle de Michel Foucault[5].

Selon Edward Soja, le thirdspace constitue une trialectics (une « trialectique ») regroupant *la spatialité*, *l'historicité* et *la socialité*. C'est un espace qui favorise la totale fusion à partir du moment où de nouvelles connexions se dessinent dans ce tiers-espace pour exprimer l'idée d'hybridation. Edward Soja, dans l'ouvrage intitulé *Thirdspace,* explique :

---

autres, la philosophie, la psychanalyse, l'histoire et la littérature (anglaise). De nos jours, Homi Bhabha est professeur à l'université de Harvard où il enseigne la littérature américaine et anglaise. Il a publié en 1990 *Nation and narration*. Mais, son livre majeur est *Les lieux de la culture*, livre que nous avons évoqué précédemment.

[1] BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale* ; traduit de l'anglais (États-Unis) par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 120.

[3] Le premier *Firstspace* correspond au territoire, c'est-à-dire à l'espace géographique. En revanche, le deuxième *Secondspace* reste relatif aux représentations spatiales et, donc, à l'espace fictionnel. Voir à ce sujet l'ouvrage d'Hélène Rivière D'Arc, *Nommer les nouveaux territoires urbains*, Paris, UNESCO, 2001, p.78.

[4] LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, préface d'Henri Hess, Sandrine Deulceux et Gabriele Weigand, Lonrai, Ed. ECONOMIA, 2009.

[5] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Clamecy, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

> « Tout entre en contact dans le tiers espace (*Thirdspace*) : la subjectivité et l'objectivité, l'abstrait et le concret, le réel et l'imaginé, le connaissable et l'inimaginable, le répétitif et le différencié, la structure et l'agencement, l'esprit et le corps, le conscient et l'inconscient, le discipliné et le transdisciplinaire, la vie quotidienne et l'histoire sans fin. »[1]

De toute évidence, la pensée d'Edward Soja s'inscrit dans la continuité de celle de Homi Bhabha et de Gloria Anzaldúa et vient la compléter. C'est à partir de cette réflexion que nous nous référons au concept de tiers-espace tel qu'utilisé par Edward Soja. Le thirdspace devient, dans ces conditions, un moyen permettant de relier l'espace géographique à ses différentes représentations. Ainsi, le tiers-espace est rendu possible par la déterritorialisation, si l'on suit la pensée de Deleuze et de Guattari. C'est, en tous cas, un espace transgressif né du brouillage des frontières. Ce nouveau lieu à partir duquel émergent de nouvelles lignes de fuite mène, bien entendu, vers la multiplication, ou plutôt vers « un monde possible qui n'est pas réel, ou ne l'est pas encore, et pourtant n'en existe pas moins : c'est un exprimé qui n'existe que dans son expression, le visage ou un équivalent de visage »[2].

1/ Le labyrinthe : une trajectoire de l'aliénation

C'est dans cette perspective que nous situons le tiers-espace qui, chez Salim Bachi, est représenté par le labyrinthe. En effet, le dédale de l'auteur est un espace situé entre deux mondes : le réel et l'imaginaire, mais aussi entre le passé et l'actuel. C'est en fait un *espace médian*, une sorte de monde possible où prend corps une interaction permanente entre ces deux univers. C'est un tiers-espace qui incite à la réflexion et à l'expression de l'altérité dans le sens où il est, par essence, un lieu hybride. C'est un univers ouvert aux déterritorialisations puisque les frontières bougent sans cesse en raison des couches diachroniques très complexes de l'Histoire. C'est un lieu qui pousse l'individu à l'errance et à l'égarement, alors qu'il médite sur les faits historiques. À partir du moment où il y a perte de repères, il y a nécessairement l'idée d'une recherche de la sortie du labyrinthe ou d'une voie qui semble pourtant difficile, voire impossible à trouver. À ce stade de notre

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 120.
[2] *Ibid.* p. 122.

réflexion, nous allons voir comment le labyrinthe, ce tiers-espace, agit sur les sujets et surtout sur leur identité.

1/1 L'errance en quête du « fil d'Ariane »

C'est dans *Le Chien d'Ulysse* que nous pouvons suivre l'itinéraire d'Hocine dans Cyrtha. L'hypertexualité[1] est annoncée dès le titre du roman, comportant un lien évident au protagoniste de l'*Odyssée* d'Homère. Le titre pose ainsi d'emblée une opposition entre un lieu fixe, le chien du héros qui demeure dans la maison de Pénélope et l'errance du héros odysséen. Toutefois, ici, l'errance[2] du narrateur s'effectue au cœur de cette ville labyrinthique. C'est un tiers-espace qui oblige Hocine à marcher, à aller dans tous les sens, dans le but de trouver une issue. Ainsi, le voyageur, dans ces conditions, ne domine pas son lieu. Au contraire, le lieu devient son maître, s'empare de lui et l'entraîne dans une totale confusion. Hocine l'affirme :

> « Cyrtha, elle, cherchait à maintenir la confusion agissante comme le soleil au milieu du désert. Je désirais de toutes mes forces échapper à la ville dont par moment, je devenais l'amant obscur, au consentement différé. »[3]

Puis il ajoute : « Dans l'escalier conduisant à l'appartement de notre professeur, un phénomène singulier vint troubler mon esprit. Je fus happé par Cyrtha »[4]. En effet, certains lieux de Cyrtha, la gare et l'université, sont, comme nous avons pu le constater précédemment, chargés d'histoire et exercent une attraction magique sur l'errant. En fin de compte, c'est la ville qui décide du parcours de son protagoniste.

---

[1] « L'hypertextualité correspond à la « relation *critique* », c'est-à-dire à la « relation, on dit plus couramment de commentaire, qui unit un texte à un autre dont il parle ». ». Cf. Christine Montalbetti, *Gérard Genette – Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998, p. 72.

[2] « Comme la marginalité, l'errance s'articule d'emblée sur la notion d'espace. En effet, l'errance au sens propre du terme se définit par la création d'un parcours sans objectif, non orienté dans l'espace. Elle renvoie à une double étymologie : errer, c'est d'abord aller ça et là sans but, mais aussi marcher […] ». Cf. Momar Désiré Kane, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains et francophones : les carrefours mobiles* ; préf. de Duarte Mimoso-Ruiz, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 40. Voir aussi, à ce sujet, la définition que livre Bertrand Delavaille : « Contrairement à la flânerie ou à la promenade, l'errance n'est jamais un plaisir. C'est une obligation à laquelle nous succombons sans savoir pourquoi, jetés hors de nous-mêmes. Elle ne conduit nulle part. Elle est échec ». Cf. Bertrand Delavaille, « Une quête métaphysique », in *Le magazine littéraire*, n° 353, avril, 1997.

[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 123.

[4] *Ibid*. p. 68. Nous reviendrons, ultérieurement, sur la relation particulière qu'entretient le narrateur avec sa ville.

Lors de ses pérégrinations, Hocine nous fait partager plusieurs descriptions des ruelles assez spécifiques de Cyrtha. Si l'on suit de près son itinéraire, on se rend compte, très vite, que l'espace parcouru et la configuration de la ville constituent un véritable labyrinthe, composé essentiellement de deux motifs : une spirale et une tresse. Selon Chevalier, ces deux motifs peuvent figurer l'infini : « celui de l'infini perpétuellement en devenir de la spirale, laquelle théoriquement du moins, peut être pensée sans achèvement, et l'infini de l'éternel retour figuré par la tresse »[1]. En nous appuyant sur cette hypothèse, les spirales spatiales de ce labyrinthe installent la confusion à l'intérieur du trajet physique du narrateur.

Par ailleurs, à ces mêmes spirales spatiales viennent se superposer des circonvolutions mentales renforcées par l'évocation de l'événement tragique, celui de l'assassinat du président algérien en 1992. Ce traumatisme est l'élément déclencheur dans le récit et est à l'origine de l'errance du narrateur. Il est capital parce qu'il enclenche d'autres événements de l'histoire de l'Algérie, marquant la période postcoloniale. Pris dans le tourbillon violent de l'histoire, le narrateur se perd dans les ruelles de la ville en portant un regard neuf sur son existence, mais aussi sur ses semblables. De ce point de vue, il semble que le labyrinthe, choisi par Salim Bachi en tant que parcours codé, joue un rôle important dans la construction identitaire, puisqu'il conduit à l'intérieur de soi-même, c'est-à-dire au plus profond de la personne humaine. En ce sens, l'inconscient de l'individu ne peut être approché qu'à la suite d'un détour et « c'est là, dans cette crypte, que se retrouve l'unité perdue de l'être, qui s'était dispersé dans la multitude des désirs »[2].

À la lumière de cette réflexion, on se rend compte qu'outre le voyage à l'intérieur du labyrinthe, Hocine effectue aussi un autre voyage, mental, cette fois-ci, où l'Histoire est prise comme arrière-plan ; il est, en effet, à la recherche de son chemin de vie comme le fou qu'il rencontre au bord de la mer : « Il cherchait son chemin à travers les méandres de son esprit. Comme moi »[3], nous dit-il. Le monde intérieur du fou, comme celui d'Hocine, ressemble à celui de Cyrtha, ce tiers-espace, en terme d'enchevêtrement : « Et la ville, enchevêtrée, ressemblait à son esprit (l'esprit du fou)»[4]. C'est justement là « une des

[1] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 554.
[2] *Ibid.* p. 554.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 238.
[4] *Ibid*. p. 238.

dimensions majeures de la quête labyrinthique : parce que le labyrinthe urbain n'est que la projection des labyrinthes de la mémoire […] »[1].

Ainsi, Cyrtha a une fonction spéculaire. Tel le miroir, elle renvoie au narrateur l'image de son errance mentale. En fait, c'est dans son dédale intérieur qu'Hocine cherche ses repères en raison de la complexité de l'univers dans lequel il évolue, mais auquel il tente pourtant d'échapper. C'est à ce moment là précisément de la quête de soi que « survient la révélation tant sur soi-même que sur l'existence »[2]. En fin de compte, « ce fou raisonnait juste »[3], apprend-on par le narrateur vers la fin de son périple.

Toutefois, les deux errances du narrateur dans une ville en temps de guerre et de crise attestent l'incapacité d'Hocine à s'orienter vraiment dans sa vie. Tout semble fermé, sans aucune issue. Il est évident que de telles descriptions de Cyrtha, notamment de ses rues et ruelles labyrinthiques, nous offre la vision d'une ville impossible à traverser puisque les repères y sont sans cesse brouillés. On ne sait plus ni comment s'y diriger, ni comment en sortir…mais pas davantage aussi comment s'en sortir ! Cependant, nous savons que cette étape d'égarement, en somme de « déconstruction », est absolument nécessaire sur le chemin de la reconstruction identitaire.

La meilleure façon, pour Salim Bachi, de traduire cette obsession dédaléenne est cette image d'un tiers-espace labyrinthique. Non seulement, il le montre à son lecteur, mais il l'incite aussi à y suivre l'itinéraire compliqué du narrateur. Il l'invite, en quelque sorte, à vivre et à faire l'expérience de l'univers dédaléen. Ainsi, le lecteur partage le sentiment de désarroi qui traverse les récits de l'auteur.

Par ailleurs, l'auteur fait de son labyrinthe le lieu de la solitude et de l'isolement. C'est pourquoi son narrateur, seul comme l'a été jadis Thésée, ne s'arrête pas de marcher pour trouver la sortie. Cette activité physique de la marche interagit avec son monde

[1] LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe – ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd., 1998, p. 46.
[2] DE LA HÉRONNIERE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2009, p. 143.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 238. Nous remarquons que la rencontre d'Hocine avec le fou se fait curieusement dans un endroit emblématique, au bord de la mer. La vision de la mer implique l'idée du mouvement, du départ. De ce point de vue, le labyrinthe apparaît comme un espace ouvert, une sorte de passage vers un autre univers. C'est pourquoi nous nous interrogeons sur cette action qui semble être l'une des séquences les plus importantes du récit en nous demandant si le narrateur a trouvé la sortie par hasard. Pourquoi, en effet, est-il retourné dans le labyrinthe pour n'y trouver que la mort à la fin du voyage ?

intérieur et finit, peu à peu, par devenir métaphysique. Selon Édith De La Héronnière, elle semble :

> « Casser les résistances psychiques et psychologiques, physiques aussi, dont notre être se barde et qui font obstacle à cette découverte de degrés supérieurs de conscience, et sans doute de connaissance. C'est là une vérité éprouvée et vérifiée par ceux qui, volontairement ou non, ont fait l'épreuve de l'égarement. »[1]

Pour confirmer ceci, cet auteur nous livre deux exemples. Elle cite ainsi les premières lignes de *La Divine comédie*[2] où l'égarement est perçu comme un acte transcendant, mais aussi symbolique, permettant au narrateur l'accès à l'autre-monde. Dès lors, ce genre d'expérience se traduit comme « la vertu métaphorique de l'égarement […] pour risquer l'aventure de la vie qui, par sa nature même, se charge plus souvent qu'à son tour de nous plonger dans le désarroi »[3]. Il semble donc que l'égarement devienne, quelque part, une nécessité pour l'individu parce que c'est à ce moment-là que s'offre pour l'errant « une vision juste et profonde de l'existence »[4], de son existence.

Michel de Certeau, lui aussi, évoque ce concept de la marche dans un de ses ouvrages, *L'Invention du quotidien*, où il dit : « pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est, dans le lieu, *être autre* et *passer à l'autre* »[5]. Ainsi, le voyage difficile d'Hocine, où les obstacles se multiplient et se compliquent, est-il cet itinéraire de vie qui, paradoxalement, va le conduire sur le chemin de la maturité. Pour passer de l'enfance à l'âge adulte, il faudrait donc commencer et recommencer, sans fin, la pratique de la marche. Il semble alors que le labyrinthe soit le lieu favorable à cette pratique parce que ce tiers-espace oblige son errant à se perdre, mais aussi à revenir sur ses pas, acte répétitif, consubstantiel à la construction identitaire. C'est justement là, selon Michel de Certeau, « le procès de la *captation spatiale* qui inscrit le passage à l'autre comme la loi de l'être et celle du lieu »[6]. De ce fait, il semble que le dédale, au sens de Salim Bachi, devient comme une sorte de passage obligatoire pour

[1] DE LA HÉRONNIERE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement, op. cit.*, p. 142-143.
[2] Dante, *La Divine comédie* ; traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010. Rappelons que le poème de Dante met en scène le voyage imaginaire de son narrateur dans trois univers différents.
[3] DE LA HÉRONNIERE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement, op. cit.*, p. 143.
[4] *Ibid.* p. 144.
[5] DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire, op. cit.*, p. 164.
[6] *Ibid.* p. 164.

l'individu, parce que c'est dans ce tiers-espace hybride que la quête de soi s'accomplit et acquiert un sens.

D'ailleurs, lorsque ce long voyage touche à sa fin et lorsque les rues de Cyrtha demandent à Hocine qui il est, il répond par ces mots : « Je ne suis plus l'enfant que je prétendais être tout à l'heure. Je ne suis plus rien de ce que j'ai été ce matin. Une éternité a passé. Et plus, peut-être »[1]. Toutefois, si Hocine est fier d'avoir mûri et retrouvé son « nouveau moi » à la fin de ce voyage ahurissant, pourquoi dit-il alors : « J'enviais Mourad. Il restait le gamin que j'avais abandonné cet après-midi […] »[2] ? Cela traduit, entre autres, l'ambivalence inhérente à tout travail identitaire.

Quoiqu'il en soit, la transformation d'Hocine d'enfant en adulte au cœur de ce labyrinthe, à la fin du voyage de retour, est, en réalité, une prise de conscience. Elle marque, en quelque sorte, le passage de l'ombre à la lumière, mais aussi le triomphe du savoir sur la violence aveugle qui ronge Cyrtha. D'ailleurs, après avoir gagné « une certaine gravité »[3], le narrateur se trouve dans une situation qui le laisse perplexe, il s'interroge du reste et nous lisons : « Ainsi se veut Cyrtha, une recréation, dont on ne sait encore s'il vaut mieux taire la découverte ou poursuivre l'exhumation »[4].

En tout état de cause, c'est un nouvel Hocine (avec une identité originale) qui apparaît dans ce tiers-espace, à la suite de l'épreuve endurée à l'intérieur du dédale. Ainsi, l'errance du narrateur au cœur de cette ville labyrinthique nous fait penser à celle de Lakhdar, le héros de *Nedjma*, dans la mesure où nous pouvons souligner l'emploi du même thème katébien, repris par Salim Bachi, mais dans un autre contexte. Dans les deux cas, il semble que le labyrinthe exprime une même angoisse, celle de la ville qui enferme et qui emprisonne ses propres habitants. Marc Gontard l'explique dans une de ses études sur Kateb Yacine :

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 218.
[2] *Ibid.* p. 207.
[3] *Idem*.
[4] *Ibid*. p. 199.

> « Circonscrits dans un espace déambulatoire qui n'est pas sans offrir quelque analogie avec l'univers joycien du « labyrinthe », les deux héros connaissent chacun l'angoisse d'une errance qui les ramène sans cesse à leur point de départ. »[1]

Ainsi, livré à l'enchevêtrement diabolique des rues de Cyrtha, Hocine éprouve un sentiment d'angoisse et de vertige[2], en errant à l'intérieur du labyrinthe dont la traversée ressemble, le plus souvent, à une chute et une descente inévitable aux enfers.

Cependant, le mot « labyrinthe », avec toutes ses résonances, est aussi, on le sait, l'endroit privilégié des monstres. On peut reprendre l'exemple de *Nedjma*. Dans ce roman, Lakhdar, sur les pas des héros joyciens, se perd dans les ruelles labyrinthiques de sa ville, chargées de violence, à la recherche de ce fil conducteur de la mémoire ancestrale :

> « Ainsi, comme dans *Dubliners* ou *Ulysses*, la ville constitue pour Lakhdar cet espace mythique où, égaré par la détresse, il va se perdre pendant près de huis mois, errant sans but dans un univers obsédant qui lui enlève jusqu'au désir même de s'orienter […]. »[3]

Comme le héros de Kateb Yacine, hanté, tout au long de son errance, par l'image du Minotaure qui « n'est autre, ici, que le spectre sanglant de la répression »[4], le narrateur de Salim Bachi ne manque pas, à son tour, de nous faire part de ses rencontres avec des créatures de la mythologie, lors de son voyage hallucinant dans ce tiers-espace. La figure du Cyclope, incarnée par le Temps, s'impose à nous : « Au coin d'une ruelle, je rencontrai le Temps. Il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin »[5], raconte Hocine. C'est l'une des figures emblématiques du récit. En fait, le Temps avec un T majuscule symbolise l'Algérie en période de crise, mais aussi l'Histoire violente à travers les âges.

---

[1] GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman, op. cit.*, p. 91.
[2] Certes, le vertige subi par le narrateur est dû à son errance labyrinthique, mais surtout à l'acte catalyseur (la mort du président) de son errance mentale à travers l'histoire violente de son pays. D'une manière ou d'une autre, cela lui rappelle sa condition en tant qu'être bloqué dans le passé, égaré dans le présent et condamné dans le futur. De ce point de vue, le vertige constitue, pour l'être, une « image inhibitrice de toute ascension, un blocage psychique et moral qui se traduit par des phénomènes psycho-physiologiques violents. Le vertige est un rappel brutal de notre condition humaine et de notre présente condition terrestre. Cf. Gilbert Durand, *Figures mythiques et visage de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod, 1992, p. 124.
[3] CONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman, op. cit*., p. 91.
[4] *Ibid*. p. 92.
[5] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 150. Nous reviendrons sur la notion de temporalité dans le chapitre suivant.

Néanmoins, faut-il interpréter comme une victoire totale le fait que le narrateur soit doté d'une nouvelle identité ? En effet, si l'on revient sur la fin de son voyage, on constate que l'ultime action du récit est particulièrement tragique tout en restant ambiguë pour le lecteur. En fait, lorsque Hocine/Ulysse s'apprête à rentrer chez lui le soir, après un long périple au sein du labyrinthe cyrthéen, son vieux chien Argos l'accueille avec fidélité, comme le chien d'Ulysse. Mais, au lieu d'assister au massacre des prétendants à la manière du récit odysséen, nous assistons, dans la dernière séquence, à la mort tragique du narrateur, tué par son propre père. Ne le reconnaissant pas et le prenant pour un terroriste, son père le tue : « On lui tira dessus. […] Son vieux chien hurla à la mort. Deux autres rafales vinrent siffler à ses oreilles »[1].

De ce fait, on ne sait plus vraiment si c'est Hocine qui est mort, ou bien son chien, Argos. En outre, il n'est question de l'animal qu'à la fin du roman et plus précisément dans les deux dernières séquences, au moment où le narrateur rentre chez lui. En tout cas, tout semble flou et incertain. C'est dire le mal-être de l'époque où apparaît déjà, selon le mot de Martine Mathieu-Job, la figure désacralisée du père qui assassine ses enfants[2].

Ainsi, dans cette atmosphère de confusion qui règne, nous pouvons nous demander si c'est une nouvelle stratégie propre à l'écriture de l'auteur ou un jeu narratif visant à désorienter le lecteur. Le titre même du récit *Le Chien d'Ulysse* est annoncé comme une promesse transportant le lecteur dans un univers mythique, proche de celui de l'*Odyssée* mais qui, pourtant, ne peut être détaché de la réalité algérienne. De toute évidence, la dernière séquence est tout à fait contraire aux attentes du lecteur : le titre, en aucun cas, ne fait référence à son contenu. La fin du récit, essentiellement chaotique et déroutante, demeure ouverte aux interprétations[3].

Quant au dénouement du récit évoquant la mort d'Hocine, il peut être interprété, selon nous, comme une victoire, si l'on se réfère au narrateur de Dante que nous avons mentionné précédemment. À ce moment-là, la fin tragique d'Hocine se traduit, pour nous, comme une élévation spirituelle. Le labyrinthe est, en ce sens, le tiers-espace qui mène

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 257.
[2] Nous reviendrons, ultérieurement, sur la dernière scène de la mort du narrateur pour étudier la confusion qui s'est installée en temps de guerre.
[3] Cf. Jean-Noël Pancrazi, « *Le Chien d'Ulysse*. Odyssée sans issue. Entre lyrisme et invective, le premier roman de Salim Bachi figure une Algérie en déliquescence », in *Le Monde*, 12 janvier, 2001.

sans aucun doute vers un autre univers. Il semble que la mort soit une voie libératrice qui permet au narrateur d'accéder à un monde possible. La voie aérienne est, en ce sens, le chemin envisagé par le père pour échapper à l'enfermement de la ville-labyrinthe et suivre, ou plutôt poursuivre, la quête d'un ailleurs. Finalement, le père, au lieu d'offrir des ailes à Hocine, lui permet une mort, à la fois réelle et « symbolique », tout en lui évitant une chute apocalyptique[1], à l'image d'Icare autrefois.

Il aurait donc anticipé ce moment tragique lorsque ce fils de l'architecte, n'écoutant pas son père, se brûle les ailes et se noie dans la mer. Hocine peut ainsi suivre le chemin, ou plutôt le fil conducteur de *Ganymède,* de *Cassiopée* et d*'Orion*, ces constellations qui l'éclairent et le guident dans la voûte céleste : « Implorant, il leva les yeux au ciel. Ganymède, Cassiopée, Orion dansaient dans le bleu de la nuit, doucement, de toute éternité dansaient »[2].

Cette référence précise aux étoiles ne nous étonne pas. On sait qu'Hocine est un artiste de la connaissance de ces constellations grâce à son disciple, Hamid Kaïm. En effet, le journaliste de Cyrtha sert de modèle et de guide pour Hocine tout comme les étoiles qui éclairent son chemin. D'ailleurs, on ne s'étonnera guère d'entendre le narrateur nous dire : « En sa compagnie (en la compagnie d'Hamid), j'appris à nommer les constellations. Ganymède, Cassiopée, Orion »[3]. Il y a toute une symbolique qui se dégage à propos de la nomination de ces constellations parce que l'étoile, en tant qu'astre mouvant, indique d'elle-même le mouvement du monde. Ces mêmes étoiles nommées par le journaliste et qu'Hocine apprendra, à son tour, à nommer vont l'aider à retrouver le bon chemin, à l'intérieur de son univers mental.

Ainsi, plutôt que de regarder la ville de Cyrtha d'un œil labyrinthique, Hocine porte, dorénavant, un regard céleste sur le monde urbain. De ce fait, il déjoue tous les

---

[1] Cf. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997, p. 124-125. L'auteur nous livre une interprétation symbolique de la chute, perçue ici comme un acte catastrophique parce qu'elle procure *le vertige, la pesanteur et l'écrasement.* Selon lui, elle est déjà présente dans plusieurs récits mythiques comme celui d'Icare (*anéanti par le soleil*), de Tantale (*englouti dans le Tartare*) et de Phaéton (*foudroyé par Zeus* et ensuite *précipité sur la dure terre*). L'auteur rappelle que la chute, depuis les anciens récits – à l'instar de la culture juive –, représente *le signe d'une punition.* D'ailleurs, « c'est ce que nous venons de constater pour la tradition grecque, c'est ce que l'on peut également montrer dans la tradition juive : la chute d'Adam se répète dans la chute des mauvais anges », p.125.

[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 257.

[3] *Ibid.* p. 210.

pièges de Dédale au cœur de ce labyrinthe extrêmement mouvant et profondément changeant. En ce sens, il se transforme en *voyeur* et acquiert une vue panoramique de Cyrtha. Maintenant, c'est lui qui domine sa ville, introduisant par son regard une dualité entre le haut et le bas de l'espace qu'il possède fantasmatiquement par sa position en surplomb.

En poursuivant notre réflexion, on peut rapprocher notre hypothèse de la vue d'ensemble de la ville de celle proposée par Michel de Certeau. Ce dernier esquisse une métaphore riche d'évocations de la vue panoramique, très spectaculaire, de Manhattan, appréciée depuis les gratte-ciel au risque de la chute. Dans son ouvrage *L'Invention du quotidien – art de faire*, Michel de Certeau décrit le point de vue de l'individu, debout au sommet du *World Trade Center*, regardant le monde d'ici-bas d'un œil solaire, astral, voire divin :

> « Celui qui monte là-haut sort de la masse qui emporte et brasse en elle-même toute identité d'auteurs ou de spectateurs. Icare au-dessus de ces eaux, il peut ignorer les ruses de Dédale en des labyrinthes mobiles et sans fins. Son élévation le transfigure en voyeur. Elle le met à distance. Elle mue en un texte qu'on a devant soi, sous les yeux, le monde qui ensorcelait et dont on était « possédé ». Elle permet de le lire, d'être un Œil solaire, un regard de dieu. Exaltation d'une pulsion scopique et gnostique. N'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir.»[1]

Puis, il ajoute, tout en s'interrogeant sur le sens de la chute :

> « Faudra-t-il ensuite retomber dans le sombre espace où circulent des foules qui, visibles d'en haut, en bas ne voient pas ? Chute d'Icare. Au 110^{e} étage, une affiche, tel un sphinx, propose une énigme au piéton un instant changé en visionnaire : *it's hard to be down when you're up. .* »[2]

Toutefois, l'artiste, lui, ne recourt pas à la mort comme son narrateur pour sortir de son *tiers-espace*, ni à des ailes « fragiles » pour le survoler. Au contraire, il déploie son propre fil d'Ariane, une sorte de fil métaphorique qui le guide et l'oriente vers la sortie et qui n'est ici que son propre génie.

[1] DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien, 1. arts de faire, op. cit.*, p. 140.
[2] *Ibid*. p. 14.

1/2 L'artiste contemporain ou Dédale ressuscité

Le labyrinthe inspire les artistes tant sur le plan formel que sur le plan thématique. Pour Salim Bachi, la construction du labyrinthe se rattache à l'idée du jeu. L'artiste est celui qui construit son propre dédale (textuel), à condition qu'il ne s'y enferme pas. Lors d'une interview sur la représentation symbolique de la figure du labyrinthe, l'auteur répond en ces termes :

> « L'artiste est le symbole de l'homme dans son labyrinthe. ''Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais'', clame à peu de choses près Stephen Dedalus à la fin du *Portrait de l'artiste en jeune homme*. Dédale est père de toutes les « industries », bien avant Ulysse ; il est donc aussi maître d'œuvre. L'artiste est celui qui domine le labyrinthe. Il l'érige, s'y perd, et le survole. Il s'en échappe et ne se brûle pas les ailes. À travers la forêt obscure des mots, il trouve son chemin, guidé par un poète ou par son génie propre. »[1]

À travers cette métaphore significative, on comprend mieux la façon dont Salim Bachi édifie son tiers-espace. Transformé en Dédale contemporain, l'artiste se livre à un véritable travail de réinvention topographique puisque l'image du labyrinthe, toujours en mouvement et sans limites fixes, se projette dans son esprit et l'incite à la créativité. La créativité se reproduit, bien entendu, dans un mouvement continuel. L'artiste s'inspire de la forme du labyrinthe pour construire son propre langage. L'artiste s'identifie à cette image que le labyrinthe renvoie par un effet de miroir parce qu'il y voit sa propre pensée, tel le dédale, en raison de la complexité du monde.

Pour donner tout son sens à ce goût du jeu ludique littéraire chez l'artiste Salim Bachi, nous faisons référence à l'introduction de Catherine d'Humières qui, dans son article « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu », rattache la figure du dédale, servant de source d'inspiration aux artistes, à l'idée du jeu. En effet, l'auteur construit sa problématique en partant de l'observation faite par Marcel Brion sur le sens emblématique du labyrinthe chez Léonard de Vinci :

> « Ce qui confirme […] l'importance spirituelle et mystique que Léonard rattachait à ces formes, c'est qu'il a projeté sur la voûte de Castello Sforzesco le plus fantastique

[1] http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 05/06/2012.

> entrelacs que l'on puisse imaginer, qui est un entrelacs d'arbres, dont les branches sont extraordinairement et rationnellement entrelacées, tandis que s'ajoutent à ces nœuds de rameaux des entrelacs de cordes (Brion, 1952 : 204).»[1]

Toutefois, le labyrinthe de Salim Bachi, comme nous venons de le préciser, ne doit pas et ne peut pas être un lieu fermé. Au contraire, les contours doivent être supprimés parce que l'univers du dédale contemporain n'est jamais immobile. C'est un univers qui privilégie le multiple et le ludique. Tout est pluriel dans ce monde possible. En ce sens, l'ouverture permet à son auteur, sur les traces de l'architecte crétois, de se glisser aisément dans le domaine de la création, ou plutôt de la créativité littéraire.

D'ailleurs, de nos jours, « si le nom de Dédale est devenu synonyme du labyrinthe, c'est bien parce que le personnage de la légende personnifie la capacité d'allier le savoir et la science aux infinies possibilités d'une imagination sans cesse en mouvement »[2]. Mais, avant de survoler son dédale intérieur, l'artiste, à l'image de ses personnages, doit se perdre à son tour en cherchant ses repères et tenter de re-construire son identité. De cette façon là, précisément, en érigeant des espaces enchevêtrés, il invente et réinvente le monde tel qu'il le voit.

Pour mieux comprendre le travail qu'entreprend l'artiste postmoderne dans l'édification de son univers enchevêtré, à la fois extérieur et intérieur, nous allons reprendre le livre mentionné par Salim Bachi dans la citation : il s'agit du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce[3], un des auteurs qui sert de source d'inspiration à notre romancier. Dans ce récit autobiographique, l'auteur dublinois met en scène le héros principal Stephen Dedalus[4] qui, à l'adolescence, vit une rupture avec son environnement immédiat qu'il fait coïncider avec l'affirmation de sa propre création littéraire. Tout ceci incite le jeune homme à se poser des questions fondamentales, pour tenter de trouver sa place dans cet univers et d'y embrasser la vie : « Bienvenue, ô vie ! Je pars, pour la

[1] http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/humieres.pdf p. 133 consulté le 05/06/2012.
[2] http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/humieres.pdf p. 134 consulté le 06/06/2012.
[3] JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, préface de Jacques Aubert, Paris, Éditions Gallimard, 1992.
[4] Le nom du héros joycien fait appel au symbole des mythes crétois. A première vue, ce nom évoque Dédale, Icare, Thésée, le Minotaure, mais aussi le double de l'auteur lui-même. Ensuite, selon Jean Paris, il peut évoquer la quête de Télémaque et d'Ulysse. Toutefois, une analyse plus profonde du récit joycien révèle la quête d'autres héros mythiques comme Héraclès, Œdipe, Jason, Tristan, etc. Cf. Jean Paris, *Joyce*, Paris, Éditions du Seuil, 1957, p. 102.

millionième fois, chercher la réalité de l'expérience et façonner dans la forge de mon âme la conscience incréée de ma race »[1], déclare le héros joycien.

En d'autres termes, il s'agit pour lui de chercher une solution pour accéder à une liberté et une singularité d'expression vraiment créatrices lorsque les repères historiques, culturels et spirituels, autour de lui, semblent brouillés. Ainsi, Stephen Dedalus s'efforce de déjouer les pièges de la vie qu'il appelle « l'enfance, le collège, la religion, la famille, la patrie, l'Histoire, tout ce qui depuis des siècles emprisonne l'individu et s'oppose à son libre épanouissement »[2]. Cependant, dans cette quête de soi au milieu des méandres de l'esprit, il est intéressant de noter que, dans ce texte, tout semble se rattacher au jeu de l'écriture qui guide la créativité de l'artiste. En effet, il semble que la littérature soit une des voies possibles qu'emprunte le héros joycien pour sortir et survoler le dédale, dans lequel il est emprisonné. Le *Portrait de l'artiste en jeune homme* est, avant tout, le roman de « cette délivrance, l'image du jeune Joyce triomphant peu à peu des conditions qui paralysent ses compatriotes et s'élançant dans la conquête de son génie. Du jeune Joyce qui prend ici le nom fameux de l'architecte : Dedalus »[3]. En ce sens, les différents questionnements, qui entravent le monde intérieur de Stephen Dedalus (le double de l'auteur), sont essentiellement d'ordre philosophique puisqu'ils tournent autour du religieux, du spirituel, de l'existentiel, mais aussi de ce qui relève de l'esthétique dans le sens où ils sont liés à l'aspect poétique de la création : « L'objet de l'artiste, c'est la création du beau ; quant à savoir ce que c'est le beau, c'est une autre question »[4]. Puis, il ajoute : « Je désire presser dans mes bras la beauté qui n'a pas encore paru au monde »[5].

Par ailleurs, ces mêmes interrogations sont, d'une certaine façon, posées directement ou indirectement au lecteur amené, à son tour, à méditer sur les thèmes proposés et explorés par l'auteur, à savoir le social, le religieux, etc., et plus loin encore sur la notion de création de l'artiste, explicitée à travers l'acte d'écrire. En outre, l'univers joycien invite à réfléchir sur la figure ambivalente qu'incarne Dédale, tantôt maître de son univers labyrinthique, et tantôt captif de sa propre industrie. Concernant cette dernière

[1] *Ibid*. p. 15.
[2] *Ibid*. p. 106.
[3] *Ibid*. p. 101.
[4] JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme, op. cit.*, p. 274.
[5] *Ibid*. p. 359.

hypothèse, faut-il vraiment, comme le propose Jean Paris, « voir ici l'artiste aux prises avec son œuvre et qui ne peut s'en libérer qu'en la reniant »[1] ?

La réponse à cette interrogation, selon nous, est que l'artiste doit, au lieu de renoncer à son œuvre, suivre son génie qui le guide à l'intérieur de l'écriture. Il aura ainsi contourné toutes les questions existentielles en se libérant du poids de l'Histoire où l'identité est, sans cesse, remise en cause. C'est donc à ce jeu artistique qu'invite le monde littéraire. Selon nous, les œuvres de Salim Bachi semblent s'inscrire dans cette démarche. L'aspect ludique de la littérature est fortement présent dans un des romans de l'auteur qui relate son voyage réel à Grenade : *Autoportrait avec Grenade*. À l'instar du roman de James Joyce, ce récit autobiographique, mêlant à la fois réalité et fiction, trace le schéma typique de l'artiste dans son tiers-espace où *tout entre en contact*. À ce sujet, l'auteur affirme :

> « *Autoportrait avec Grenade* est typique de l'homme dans son labyrinthe. Submergé par la vie, par mon œuvre, je me débats au risque de l'impuissance. Le voyage, réel et imaginaire, est une solution de sortie de crise. Une position de repli. Il me fallait en quelque sorte faire le point. Je dirais que mon double fictionnel est venu me tendre la main pour me conduire à travers la *selva oscura*. »[2]

Le dédale est, ici, envisagé comme un moyen, pour l'auteur, de se libérer du poids de la réalité contraignante, en la dépassant *sans se brûler les ailes*. Il faut déployer la pelote d'Ariane pour retisser les liens de l'histoire antique et contemporaine de l'Algérie, trouver le fil de la mémoire individuelle et collective de sa nation, mais aussi ne pas se laisser envahir par l'imaginaire de l'œuvre. De toute façon, il lui est nécessaire de développer un discours et une réflexion profonde sur les faits historiques. Le tourbillon historique violent est, en quelque sorte, la raison d'être du labyrinthe, ce monde possible et emblématique, mais aussi la raison principale de son édification, peut-être même l'ultime solution pour espérer, un jour, changer le monde, lui donner un autre visage. Un visage qui, nous semble-t-il, est plus effrayant que celui décrit par Deleuze et Guattari[3] dans *Mille plateaux* –

[1] PARIS, Jean, *Joyce, op. cit.*, p. 106.
[2] http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.
[3] Bertrand Westphal invite, dans *La Géocritique*, à revenir sur l'étymologie que nous proposent Deleuze et Guattari, celle du mot territoire, *terrere* ou *territare* voulant dire « épouvanter ». Ainsi, la terreur vient du territoire, mais, selon le géocritique, celle-ci s'efface à partir du moment où le territoire se déterritorialise,

Capitalisme et Schizophrénie 2 ; il ne peut être exprimé que par le langage. C'est un visage de guerre, vieilli et ridé par les strates historiques :

> « Il y a, à tel moment, un monde calme et reposant. Surgit soudain un visage effrayé qui regarde quelque chose hors champ. Autrui n'apparaît ici ni comme sujet ni comme un objet, mais, ce qui est très différent, comme un monde possible, comme la possibilité d'un monde effrayant. »[1]

En fait, pour Salim Bachi, il s'agit de « […] Tout détruire pour réduire le monde en mots. Des mots, des mots, des morts. Immense champ de cadavres. Fosses communes où s'entassent nos illusions »[2]. Or, au lieu d'enterrer ses morts, à l'image de Michel de Certeau, l'auteur, quant à lui, enterre ses illusions. Ceci témoigne, en réalité, d'un malaise profond et existentiel que subissent l'auteur et « son » Algérie, durant les années de la terreur. Cela pousse Salim Bachi à forger un lieu où se fondent et se confondent des discours révélateurs, particulièrement significatifs, sur la situation actuelle de la société algérienne, mais aussi à remettre en cause l'existence de l'individu et de son identité, spoliée par l'Histoire.

Lieu d'isolement par excellence, le labyrinthe permet à l'auteur de faire le point et de faire le tour de la question algérienne, en s'interrogeant, sans arrêt, sur les ambiguïtés actuelles, mais aussi sur le devenir du peuple cyrthéen. Dans ce lieu hybride, la quête identitaire demeure, sans aucun doute, l'un des principaux questionnements. Il est une sorte de lieu où l'individu s'engage et consent à une thérapie. D'ailleurs, la répartition même du roman de Grenade – *Purgatoire*, *Enfer* et *Paradis*, à la manière de *La Divine Comédie* – révèle les trois étapes essentielles de l'être humain ; nous nous permettons de les rapprocher des étapes psychologiques de l'individu, à savoir, l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte que l'homme traverse durant sa vie. Il semble que la thérapie littéraire fonctionne, ici, comme une voie de l'entre-deux, inventée par Salim Bachi pour ne pas s'enfermer dans le dédale. Elle devient, même, une sorte de religion à laquelle l'auteur adhère.

---

c'est-à-dire qu'il devient transgressif. Cela justifie, entre autres, la volonté de notre auteur de vouloir bâtir un lieu mouvant qui, originellement, est terrifiant et fixe.

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 122.

[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Éditions du Rocher, 2005, p. 50. Cf. p. 397.

C'est pourquoi, dans la seconde partie du récit andalou, lors de sa traversée de l'Amazonie représentant, ici, l'enfer selon un langage métaphorique, le personnage de Salim Bachi, avoue y avoir accompagné le colon Louis Bergagna[1] :

> « […] Ce fut notre plus beau voyage ! Un journaliste m'a un jour annoncé qu'on avait de la peine à y croire. Tant pis pour lui. J'y croyais, j'y crois encore ; Louis Bergagna a traversé l'enfer ; je l'ai accompagné. »[2]

Par ailleurs, le labyrinthe est aussi le lieu symbolique, ou mieux le tiers-espace proprement dit tel qu'Edward Soja l'imagine et le définit, où tous les éléments entrent en connexion et fusionnent. Véritable échappatoire, ce tiers-espace offre ainsi la possibilité à Salim Bachi de rencontrer librement, par exemple, son propre double, l'écrivain Garcia Lorca et ses personnages romanesques qui le guident à travers la forêt obscure[3] du langage, qui reste pourtant lié au contexte historique. Dans ce cas, l'émergence de cet entre-deux, résultant du monde réel et de l'imaginaire, « comme en un jardin dont les sentiers bifurquent »[4], selon Umberto Eco, n'est rendu possible que grâce au jeu de la littérature. Il s'agit, précisément, du recours à la métalepse, pour reprendre la notion de Gérard Genette.

En effet, la métalepse est annoncée dès la deuxième page du récit portant sur Grenade. Sans plus attendre, Salim Bachi pénètre dans son propre univers fictionnel et embarque le lecteur avec lui. Il rencontre, sur le quai de la gare, l'un des principaux

---

[1] Louis Bergagna est le colon qui débarque à Cyrtha en 1900, durant l'occupation française en Algérie ; il en est question dans *La Kahéna*. On est, ici, dans le registre de la métalepse, selon Gérard Genette : l'auteur rencontre ses propres personnages (Cf. p. 75.), et entre dans son propre monde fictionnel. On parle, alors, d'une métalepse *de l'auteur*, « romancier entre deux romans, mais aussi entre son propre univers vécu, extradiégétique par définition, et celui, intradiégétique, de sa fiction ». Cf. Gérard Genette, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004, p. 31.

[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 33.

[3] Les forêts, les racines et les labyrinthes sont des notions-clés, constituant une triade fondamentale dans la pensée d'Italo Calvino, particulièrement dans l'une des ses œuvres, *Sur les sentiers du labyrinthe*. Pour comprendre cette pensée, il faut se référer à l'analyse purement linguistique dont fait part Paul Braffort quand il dit : « Dans Forêt-racine-labyrinthe, la forêt tout entière a été le théâtre d'une fantastique permutation des racines et des branches. L'auteur féru de la linguistique qu'était Calvino n'ignorait pas que les arbres syntaxiques (Claude Berge les appelait ''arborescences'') se représentent graphiquement à l'envers, comme dans le conte ». Cf. http://www.labyrinthiques.net/2009/04/17/foret-racine-labyrinthe-italo-calvino/ consulté le 05/06/2012.

[4] ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe – études historiques sur le signe et l'interprétation*, Essais traduits de l'italien par Hélène Sauvage, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 2010, p. 92. En fait, le mot « jardin » de la phrase citée évoque deux mots essentiels : d'abord celui de l'arbre, ensuite celui du labyrinthe qui, dans la pensée d'Umberto Eco, constituent deux éléments importants. En recourant à une analyse purement sémiologique, le théoricien italien procède à l'étude des signes qui *retracent l'histoire de la métaphore*. À cette fin, l'auteur s'appuie sur de grands philosophes comme Aristote, Kant, Nietzsche, etc., mais aussi sur des spécialistes de la sémiotique comme Peirce.

personnages des ses romans, le journaliste Hamid Kaïm. Ce dernier descend du train en provenance de Madrid et demande à son auteur :

> « Que viens-tu chercher à Grenade, Salim ?
> - Le sens de la vie.
> Hamid Kaïm me regarde sans comprendre. […] Comment le définir en peu de mots ? Il existe. Il loge dans ma tête depuis des années. Il me poursuit jusque dans mes songes. Quand il m'arrive de chercher à m'expliquer ce qui se passe en Algérie, ou dans le reste du monde, je pense à Hamid Kaïm, le journaliste.
> - […] Ecoute-moi, Salim Bachi, nous sommes déjà morts.
> Je ne comprends pas.
> - C'est juste une affaire de temps, mon ami.
> - Pourtant, tu es bien vivant, toi.
> - Le paradoxe du personnage de roman. Je ne vais pas te l'apprendre, cher créateur.
> Il se moque de moi.
> - Plus vivant que son auteur.
> Hamid Kaïm ne semble pas y croire. Une ombre de tristesse passe sur son visage. »[1]

Dans un autre passage, la rencontre de l'auteur avec Hocine se fait à Cyrtha qui, ici, semble se confondre avec la ville espagnole tant la similitude dans la description des deux villes est frappante. Attablés dans un café, en pleine guerre civile, Salim Bachi et son narrateur s'engagent dans une triste discussion :

> « Cyrtha, la ville de mon enfance et de ma jeunesse, en 1996. Je suis attablé avec Hocine sur le cours de la Révolution. Oui, le personnage principal de mon roman, le Chien d'Ulysse. En chair et en os. Il respire et boit un café, à l'ombre d'un platane.
> - Tu te rends compte me dit Hocine, nous sommes tranquillement assis à siroter un café pendant que les paysans se font égorger.
> Je m'en rends compte.
> - Nous pourrions être à leur place. Que ferais-tu, toi, si des terroristes débarquaient et se mettaient à assassiner ta famille devant toi ?
> - Je préfère ne pas y penser.
> - Et nous continuons à vivre, malgré tout.
> - C'est tragique, je le sais. C'est tragique.
> - Je ne veux pas continuer ainsi. Je ne veux pas.

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, *op. cit*., p. 12-13.

L'arbre, au-dessus de nos têtes, est une pieuvre dont les branches explosent. […]. »[1]

Dans la tradition crétoise, chaque labyrinthe abrite un Minotaure. Si l'on se réfère à cette dernière citation, on remarque que la métaphore de l'arbre semblable à la pieuvre, peut-être même à Scylla[2] – le monstre mythologique –, est le Minotaure qui se tapit dans Cyrtha. Toutefois, pour ne pas s'enfermer dans son propre dédale et le survoler, l'auteur dessine un plan céleste composé essentiellement de trois constellations. *Ganymède, Cassiopée* et *Orion*, les mêmes points de repères qui guident le narrateur : « Hocine est allongé sur le sable. Il contemple les étoiles. Nous nous sommes arrêtés là, il ya bien longtemps. […]. Il y a bien longtemps que je suis assis et je regarde vers ce qui n'est un horizon »[3]. Plus qu'un horizon, le ciel est devenu une sorte d'atlas permettant à l'auteur de trouver et de retrouver ses repères. Ainsi, sur la nouvelle carte géographique de l'Algérie (représentée par Cyrtha) vient se superposer une nouvelle cartographie céleste, formée essentiellement d'une triade astrale.

Toutefois, Salim Bachi fait appel au champ sémantique des étoiles en recourant à des citations de ses propres œuvres. Cette technique lui permet en effet de construire des dédales narratifs. Le roman devient lui-même un labyrinthe textuel ; on parle alors de *livre-labyrinthe*, voire de *livres-labyrinthes*, pour reprendre l'expression d'Ilaria Vitali[4] dans le mesure où l'intertextualité est présente dans tous les romans de Salim Bachi, jusqu'à constituer une véritable bibliothèque d'intertextes propre à l'auteur.

Ainsi, au labyrinthe originellement occidental vient se superposer un labyrinthe oriental qui plonge ses racines et tire son origine de la médina[5] des villes essentiellement arabes[3]. En ce sens, le principe du tiers-espace de l'auteur est d'exercer une interaction permanente sur les deux univers qui se veulent différents, voire contradictoires, mais qui,

---

[1] *Ibid*. p. 21.
[2] Scylla est un monstre aux différentes résonances. Etant donné qu'on est ici dans ce qui relève des mythes crétois, nous retenons la version d'Homère où il est un monstre tentaculaire, associé souvent à Charybde. La version de Scylla, racontée par Homère, nous paraît proche de celle reprise par Salim Bachi.
[3] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 53.
[4] Cf. Ilaria Vitali, http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.
[5] En raison de l'enchevêtrement de leurs ruelles, les villes arabes constituent de véritables dédales, comme nous l'avons montré avec l'exemple de la ville de Cyrtha. Il est intéressant de voir A. Arioli, *Le città mirabili*, Milano, Mimesis, 2003. Cf. Ilaria Vitali, http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html consulté le 20/06/2012.

en réalité, ne le sont pas. D'un point de vue géocritique, le tiers-espace a pour objectif de rattacher le monde réel au monde fictif, le monde géographique au monde textuel, le monde occidental (*apollinien* et *cartésien*) au monde oriental (*dionysiaque* et *farfelu*), le palais de Cnossos au palais des *Mille et Une Nuits*, le fil conducteur d'Ariane aux contes éternels de Shéhérazade, etc. En fin de compte, tout réside dans la relation. Tout est lié et la vérité, elle-même, devient multiple et hybride. C'est pourquoi, comme l'affirme Salim Bachi, « Shéhérazade ne s'arrête jamais »[1].

2/ Une annihilation du temps

L'errance des personnages dans ce tiers-espace est aussi celle de l'errance dans l'Histoire et donc dans le temps puisque les protagonistes, surtout le narrateur, réfléchissent aux différentes époques historiques et tentent de trouver des solutions pour échapper à la violence. Ainsi, à cette déstabilisation de l'espace vient se superposer celle du temps. Les époques se confondent et s'entrelacent dans l'esprit du narrateur et finissent par représenter, à l'intérieur du labyrinthe, des couches diachroniques et circulaires. C'est pourquoi nous proposons d'étudier la temporalité dans le tiers-espace de l'auteur.

2/1 De la stratigraphie ou l'espace mille-feuilles

L'espace labyrinthique, construit par Salim Bachi, joue un rôle important dans la représentation de la temporalité. C'est un temps propre à l'auteur, composé de différentes strates historiques où se déposent les multiples sédiments d'une mémoire à la fois collective et individuelle.

Pour étudier la temporalité dans les récits de l'auteur, nous allons emprunter le concept de « stratigraphie », propre à Bertrand Westphal. Ce dernier, se transformant en archéologue, examine le territoire à travers le temps qui, pour lui, est formé de strates. Il remarque que le temps a un impact considérable sur l'espace, ou plutôt sur les strates superposées. En effet, l'espace est un trompe-l'œil, il se « verticalise dans le temps, de même que l'instant syntagmatique s'inscrit dans une durée paradigmatique »[2]. De ce point de vue, l'espace est composé de différentes strates temporelles qui le traversent et qu'on

[1] http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 22/06/2012.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, espace, fiction, op. cit*., p. 224.

peut réactiver à tout moment. Les strates, à la fois synchroniques (celles du présent) et diachroniques (celles du passé et de l'avenir), affectent en profondeur l'identité de l'individu :

> « L'espace se situe à l'intersection de l'instant et de la durée ; sa surface apparente repose sur des strates de temps compact échelonnées dans la durée et réactivables à tout moment. Le présent compose avec le passé qui affleure dans une logique stratigraphique. »[1]

Cela ne reste pas sans effet sur la spatialisation qui, selon Henri Lefebvre, se transforme en une multiplicité « comparable à un feuilleté (celui du gâteau nommé ''mille-feuilles'') ». Le concept de couches (temporelles et spatiales), forgé par cet auteur, trouve un écho dans la pensée de Deleuze et de Guattari. En effet, le discours géophilosophique de ces deux penseurs nous renvoie à l'idée de la stratification spatiale dans le sens où ces différentes strates[2] sont « des phénomènes d'épaississement sur le Corps de la terre […] : accumulations, coagulations, sédimentations, plissements »[3].

De ce fait, la stratigraphie nous offre la vision d'un espace multiple et hétérogène. En ce sens, le territoire cesse d'être univoque et se compose essentiellement de deux temporalités divergentes que l'anthropologue Edward T. Hall définit comme suit : la monochronie[4] et la polychronie[5]. Il est évident que la géocritique, en tant que discipline favorisant le plus souvent le multiple et la multiplicité, opte pour la polychronie. De même, le lieu « n'est jamais cantonné dans le présent parce qu'il est un feuilleté d'Histoire, il n'affiche pas le même degré de présence sur son territoire »[6]. Le principe de la

---

[1] *Ibid*. p. 223.

[2] « Les strates sont des phénomènes d'épaississement sur le Corps de la terre, à la fois moléculaires et molaires : accumulations, coagulations, sédimentations, plissements […]. Chaque strate, ou articulation, consiste en milieux codés, substances formées. *Formes et substances, codes et milieux* ne sont pas réellement distincts. Ce sont les composantes abstraites de toute articulation ». Les deux philosophes aboutissent à une métaphore de la stratification en proposant une définition profonde des strates dont ils réussissent à faire un concept herméneutique opératoire. Ces dernières, de nature transgressive, se déterritorialisent en *substrates*, *interstrates* et *métastrates* dans une relation dynamique les transformant en « états intermédiaires ». Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, espace, fiction, op. cit*., p. 225 et Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit.,* p. 627

[3] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, espace, fiction, op. cit*., p. 224.

[4] La monochronie « se pose en système où l'on fait une seule chose à la fois […] ». Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, espace, fiction, op. cit*., p. 230.

[5] La polychronie « concerne le système où l'on exerce plusieurs activités dans un même temps ». Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, espace, fiction, op. cit*., p. 230.

[6] *Ibid*. p. 229.

stratigraphie westphalienne, bien entendu, trouve écho dans les textes de fiction parce que la géocritique ne rend pas seulement compte de l'histoire passée, mais qu'elle projette ce qui va advenir.

En partant de la pensée westphalienne, la ville-labyrinthe de Salim Bachi, sillonnée de strates deuleuzo-guattariennes ou de couches lefebvreiennes, est l'indice d'une histoire longue qui a marqué le temps et qui est marquée par le temps. Ceci lui confère, en effet, une double image : ce qu'elle a été et ce qu'elle est aujourd'hui. Nous déduisons que la quête du passé, dans le mille-feuille historique cyrthéen, ne s'effectue pas uniquement par la traversée des espaces ou par l'évocation des cités antiques, mais s'acquiert également par le discernement de la complexité du temps et celui de ses courbes temporelles. Pour ce faire, l'auteur procède, dans son œuvre, à l'abolition de la temporalité narrative car son but, ici, est de parcourir les époques historiques qu'il se plaît à mettre en parallèle les unes avec les autres afin d'y rechercher les mythes fondateurs de l'Algérie. C'est, d'abord, de cette façon qu'il cherche à donner sens aux événements historiques.

Pour comprendre le fonctionnement et surtout la logique de la nouvelle temporalité instaurée par Salim Bachi, nous allons revenir sur l'épisode de la gare, dans le roman *Le Chien d'Ulysse*. Lorsque le narrateur rencontre son ami Mourad, son regard se porte, étrangement, vers l'horloge fixée en haut du grand hall de la gare :

> « L'horloge de la gare, dressée, implacable, pointe vers le ciel. ''Nous voient-ils de là-haut ? Probablement pas. Les aiguilles tournent dans les sens des…Une redondance.'' Il aime ce mot, redondance. « Re-don-dance. Danse des oiseaux, des pigeons, je crois, au-dessus de la flèche. Vrai, elle ressemble à une mosquée sans imam, sans muezzin. Bien moins redoutable. Le cadran est solaire. Sur les rayons, des chiffres romains. Vestige des temps anciens [...]. »[1]

Nous remarquons que cette horloge est qualifiée d'« implacable ». Le choix de la gare n'est pas anodin, c'est le lieu du mouvement emblématique de l'écoulement du temps. Dans ce lieu moderne, l'horloge conserve les marques du passé puisque les chiffres sont romains, comme nous le fait remarquer Hocine. Ils témoignent de l'occupation romaine dans son pays et donc d'un passé réactualisé à travers ce lieu. Ceci est une stratégie qui permet à la fois de relier le présent au passé et de remonter dans le temps.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 33-34.

Pour ce faire, Salim Bachi commence par « figer le temps » en condensant son récit en une seule journée. En regardant l'horloge une seconde fois, Hocine remarque : « Cette fois, les aiguilles de l'horloge ne tournent plus »[1]. Puis les « les aiguilles tournent en sens inverse. Le jour cède à la nuit, la nuit cède au jour »[2], comme le dit Imtihane, dans *Les douze contes de minuit*, en regardant sa montre. On peut entendre cette remarque du personnage comme l'expression d'une métaphore de ce qu'est l'écriture romanesque, une belle façon de voyager dans le temps. Ce temps suspendu coagule tout comme les souvenirs des personnages, souvenirs teintés de la couleur du sang des guerres. « Trop de sang se coagulait dans nos souvenirs »[3], dit Hocine.

Ce figement temporel est également perçu par le journaliste de Cyrtha Hamid Kaïm, notamment lorsque la matinée s'achève :

> « Il laisse tomber ses pages couvertes de signes, incompréhensibles et torturés, les mots glissent dans le clair et dans le sombre et s'en vont mourir sur le sol. La matinée s'achève. Le temps s'immobilise. »[4]

Le tiers-espace labyrinthique de l'auteur semble être doté d'une éternité, une sorte de temps-zéro qui donne l'impression que les époques se confondent. Chercher à entrer dans ce lieu de dimension atemporelle, c'est échapper à l'*instant* et atteindre la *durée*, dans un langage westphalien. Ainsi, on ne s'étonnera guère de voir le tiers-espace de Salim Bachi peuplé de héros mythiques. En fait, l'auteur fige le temps pour faire renaître des personnages « supratemporels » qui voyagent librement dans ses récits et interpellent sans cesse les autres personnages dits « temporels », c'est-à-dire ceux qui se conforment à la vraisemblance et aux contraintes du temps historique.

Ainsi, la rencontre d'Hocine/Ulysse avec le Cyclope, figuré par le Temps, est très significative et constitue l'une des scènes les plus marquantes du roman. Cela justifie que nous y revenions :

> « À l'écart du monde, au coin d'une ruelle, je rencontrai le Temps. Il se vautrait dans sa crasse. Le cheveu gras et noir, il buvait au goulot une bouteille de vin.

[1] *Ibid*. p. 35.
[2] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit*, Paris, Éditions Gallimard, 2007, p. 25. Cf. p. 399.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 199.
[4] *Ibid.* p. 61.

- Comment Dieu t'a-t-il nommé?

- Personne, répondis-je. Personne?

Son œil unique me détailla. Une tuile se détacha du toit et vint se briser devant nous. Il protégea sa bouteille, sa patrie de chaleur et de vie […]. »[1]

Le Cyclope, jadis mangeur de chair humaine, n'est ici qu'un simple être humain (un mendiant!), privé de ses qualités de monstre et se contentant d'une bouteille de vin. Il s'appelle le Temps. Ce Temps aveugle est personnifié (s'orthographiant avec un grand T). Il symbolise l'Algérie pendant la guerre civile. À travers cette personnification, l'auteur nous montre que la cruauté du géant borgne cède la place aux nouveaux cyclopes figurés par les terroristes renvoyant à la réalité des violences historiques des années quatre-vingt dix. Par opposition, le monstre d'Homère ne fait plus peur au lecteur. Par ailleurs, nous nous interrogeons sur l'identité d'Hocine : il nous paraît étrange que le narrateur s'appelle Personne et n'ait plus de nom dans cet univers inhumain. Est-ce une coïncidence si Hocine a perdu son identité et ne rencontre sur son chemin que des monstres au milieu de cette île des Lotophages (le tiers-espace cyrthéen) ?

De même, la rencontre emblématique d'Hocine avec Ulysse, devenu fou et cherchant un port antique, est une technique d'écriture qui permet à l'auteur de rattacher les deux époques, antique et contemporaine, et d'approfondir sa recherche d'une identité immémoriale. Il n'est pas anodin que Salim Bachi fasse appel à la figure de l'homme-mémoire dans ses récits, Ulysse étant le symbole par excellence de la mémoire humaine.

Par ailleurs, le recours au personnage du Dormant dans son roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*[2], oriente les récits de l'auteur vers un univers mystique et les inscrit dans un temps sacré, par opposition au temps profane (figuré par la violence de l'Histoire et les faits actuels). En partant de cette réflexion, la dimension du temps se dédouble dans les écrits de l'auteur : un temps profane représentant l'Histoire avec un grand H et un temps sacré dont nous allons préciser la définition. Nous inscrivons notre réflexion dans le prolongement du concept de la stratigraphie westphalienne, et proposons à partir de ce concept deux nouvelles notions opératoires, celle d'une « stratigraphie profane » et celle d'une « stratigraphie sacrée ». Selon nous, la première se compose de

[1] *Ibid*. p. 150.

[2] Cf. Yacine Rémi, « Salim Bachi, en lice pour le Renaudot », in *El Watan*, 13 septembre, 2010. Cf. p. 402.

strates purement historiques et la seconde est l'accumulation de strates sacrées qui concernent le temps religieux et le temps mythique. Il s'agit, selon nous, du passage d'une stratigraphie profane à une stratigraphie sacrée, mais aussi du passage de la stratigraphie sacrée à une stratigraphie profane. En fait, dans ce tiers-espace, les deux temporalités interagissent mutuellement au point de constituer un « hors-temps ».

Ainsi, le réveil du dernier Dormant[1], personnage mythique à la fois biblique et coranique, et son retour à Carthago, accompagné de son chien « Ooroughari », est l'annonce d'un temps prophétique[2], selon la grand-mère de Sindbad. Tous deux jouent le rôle de missionnaires dans une ville, Carthago, une ville construite sur les traces de Cyrtha et « malade de ses violences »[3], selon l'expression de Jean-Pierre Peyroulou. Le Dormant ou « Dormeur », ignorant son âge réel, est incapable de répondre à la question du douanier. Il n'a pas de passeport. Le temps inscrit sur la pièce d'identité apparaît artificiel avec ses limitations avares de date d'expiration et de validité et se montre, ici, diamétralement opposé au temps mythique illimité et libre de toute convention administrative. En même temps, ce passage introduit dans le roman la réalité d'un fait actuel crucial, celui des sans-papiers, à travers un discours humoristique et ironique :

> « Vos papiers ne sont pas en règle, monsieur. Pas de date de naissance.
> Vous avez quel âge ?

[1] À ce stade de notre réflexion, il est intéressant pour nous de rappeler le récit des Dormants. Les Sept Dormants d'Ephèse ou *Ashâb al-Kahf* (en arabe, voulant dire littéralement *Les Gens de la Caverne*) sont les personnages mythiques d'une même histoire, à la fois chrétienne et islamique, excepté quelques détails comme par exemple le choix du lieu. En effet, dans la tradition chrétienne, le lieu des Dormants à été situé « dans les deux cavernes merveilleuses d'Ephèse et de Milet ». p. 567. En revanche, la tradition musulmane situe le lieu en Palestine « même, dans une région répondant mieux à l'horizon géographique qui devait être celui de Mahomet […]. Istkhry, reproduit par Aboul-Féda, dit que Raqîm ou Er-Raqîm, mentionnée dans le Coran avec la caverne des Sept Dormants, est une petit ville située sur les confins de la province de la Belqâ, et qu'on y voit des maisons entièrement taillées dans le roc vif », d'où l'expression *Ahl al-Raqîm* (*les Gens de la tablette*), désignant les Dormants. p. 568. Suite à des persécutions religieuses, les sept jeunes hommes, accompagnés de leur fidèle chien, trouvent refuge dans une caverne, sombrent dans un sommeil profond et ne se réveillent que quelques siècles plus tard. Cf. André Dupont-Sommer, « Un dépisteur de fraudes archéologiques : Charles Clermont-Ganneau (1846-1923), membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions des Belles-Lettres*, volume 43, Numéro 5, 1899, p. 564-576.

[2] Cela rejoint notre idée de départ sur le sens de la stratigraphie en géocritique, le recours au futur divinatoire dans les textes littéraires est une façon de prédire l'avenir.

[3] PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'Algérie malade de ses violences », in *Esprit*, n° 308, octobre 2004, p. 125-141.

> Le Dormant tendit ses mains, les retourna, haussa les épaules : il ne savait pas. Comme un homme revenu d'un long sommeil et qui, au matin, cherche à rassembler ses souvenirs, à remettre de l'ordre dans ses pensées. »[1]

Le Dormant est revenu habiter dans le monde de Salim Bachi pour accomplir sa mission, celle de juger les gens : « Tu es là pour le Jugement. Mon père m'en parle souvent. Il disait : '' Le jour où chaque homme trouvera présent devant lui ce qu'il aura fait de mal, il souhaitera qu'un long intervalle le sépare de ce Jour ''»[2]. De même, la présence de ce chien mythique est importante dans le sens où elle se présente comme une allégorie. En fait, l'animal, incarnant les enfers d'ici-bas, est la personnification de la violence qui paralyse le pays.

La fonction fondamentale du Dormant est donc de s'interroger sur les événements historiques actuels dans le territoire de Carthago. Le missionnaire questionne les personnages, que nous avons qualifiés de « temporels », sur ce qui se passe en ces temps modernes, il les incite à dire « la vérité » (puisqu'il est là pour les juger et juger leurs actes). L'une des scènes révélatrices est celle des douaniers du port de Carthago. Le Dormant questionne les douaniers au sujet des « harragas », les immigrés clandestins, qui quittent leur pays en empruntant la voie maritime pour accoster en Europe, leur patrie fantasmée. Toute une symbolique se dégage de ce récit dans la mesure où le Dormant, incarnant le sommeil, est le signe de la jeunesse éternelle et donc atemporelle, par opposition à une jeunesse éphémère ou temporelle. Il faut dormir pour fuir la réalité. C'est une des manières de figer le temps, mais surtout de mettre l'accent sur l'un des événements récents qui continue d'affecter l'Algérie et l'Europe. Le Dormeur demande :

> « - Les enfants fabriquent des radeaux ?
> - Oui, Monsieur du Néant…Des gamins…Des armateurs. Avec leurs mains, quelques planches, des pneus, ils bâtissent des naufrages ! De grands échouages, de belles morts en mer sous la surveillance des garde-côtes espagnols, italiens ou maltais.
> - Il y a bien quelques survivants ?

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Éditions Gallimard, 2010, p. 20.
[2] *Ibid*. p. 54.

> - Si l'on veut...des cadavres sur pattes...ils les parquent dans des camps, les alimentent, les soignent et nous les renvoient pour qu'ils puissent à nouveau se perdre. »[1]

De même, le long sommeil du Dormant lui permet de rêver. Le rêve, de ce point de vue, participe à la suspension heureuse du temps et à sa dilatation ludique et donne la possibilité de porter une réflexion sur l'Histoire ; en effet chacun de ses événements y est unique et affecte la temporalité. Ainsi, les textes de Salim Bachi se trouvent, à leur tour, fixés dans une temporalité précise avec des questionnements qui, la plupart du temps, restent sans réponse :

> « Le Dormant songeait au temps où il les (en parlant de Che Guevara, de Ben M'Hidi et d'Abdelkader) côtoyait et partageait leurs rêves. Les songes défunts perdurent dans l'esprit des vivants. S'était-il endormi hier après l'arrestation de Ben M'Hidi, ou avant-hier après la capture de l'émir Abdelkader ? Était-il parti en exil à Damas pour finir ses jours avec le vieux sage à la mosquée des Omeyades ? Il était peut-être mort en Bolivie, prisonnier de la jungle, abandonné sur le chemin des révolutions ? Ou plus loin encore, il lavait les pieds de Jughurta, baisait ceux de Jésus, accompagnait le Prophète dans son hégire ? Il pouvait être juif, romain ou berbère ; marcher avec les Arabes le long des caravanes ; traverser l'Atlantique à bord d'un bateau négrier ; périr dans des mines d'argent au Mexique […]. »[2]

Ainsi, l'espace du rêve permet le glissement du récit vers un temps autre jusqu'à en constituer une stratigraphie sacrée ; par exemple, le livre d'écolier vert nommé *Le Livre des Stations* et rédigé par Mourad, nous est, tout au long du récit, présenté comme un livre sacré, le Coran :

> « Ses yeux (les yeux d'Ali Khan) étaient perdus et je sus qu'il venait de lui arriver une catastrophe. Il entra dans ma chambre, farfouilla parmi mes livres et retira le Coran de soie verte. Il regarda longuement le livre.
> - C'est *Le Livre des Stations*, dit-il.
> Il caressa la couverture, ouvrit le livre, le feuilleta avec une lenteur redoutable, presque folle, puis le referma. Ce fut tout. »[3]

[1] *Ibid*. p. 21.
[2] *Ibid*. p. 32-33.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 211.

Il semble qu'en période de crise le recours au texte religieux, ou mieux à l'écriture du sacré, se traduise par une fuite du temps profane (que nous nous permettons de qualifier ici d'historique) au profit d'un temps et d'un lieu sacrés. C'est pourquoi, dans l'extrait suivant, le journaliste de Cyrtha, Hamid Kaïm, nous rapporte des descriptions de sa ville s'appropriant les traits du paradis, une sorte d'Eden perdu, en compagnie de sa bien aimée :

> « Maintenant, mon cœur est une terre brûlée. Samira et moi, à vingt ans, nous nous promenions sur le boulevard du Jardin, à l'ombre des pins de parasols. »[1]

Plus loin, vers le milieu du roman, il ajoute dans son journal :

> « J'avais vingt ans. Maintenant mon cœur est une terre brûlée. Samira et moi, nous nous promenions sur le boulevard du Jardin, à l'ombre des pins de parasols. »[2]

Nous remarquons que c'est la même action qui se répète dans le récit. Elle est devenue comme une sorte de *refrain*, selon Martine Mathieu-Job. En effet, la répétition de la même scène est une stratégie qui perturbe le déroulement des événements, et permet d'installer aussi une confusion temporelle « pour produire un effet d'éternel retour des événements »[3]. Toutefois, dans ce lieu sacré, les personnages ne se soucient plus de la notion de temps. C'est le cas, par exemple, de la notion d'âge qui s'efface totalement car si l'on revient aux deux citations du journaliste, nous remarquons qu'il a conservé l'âge de vingt ans. Voici donc un autre dormeur qui vient hanter les récits de l'auteur.

Cela est aussi le cas du Kamikaze, Seyf el Islam, qui aspire à devenir « atemporel », comme les héros mythiques. En fait, selon ses propres convictions religieuses, il est presque persuadé qu'après l'accomplissement de son acte suprême, celui de précipiter l'avion sur les *Twin Towers*, il accèdera à la vie éternelle : « […] c'était son rêve : l'immortalité, la puissance et la gloire […] »[4]. Dans son esprit, le kamikaze commence déjà à avoir des visions de l'autre-monde, une sorte de monde possible divin, tel que décrit par

[1] *Ibid*. p. 87.
[2] *Ibid.* p. 125.
[3] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 346.
[4] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 39.

les textes du Coran. Voici l'une des descriptions dans une sourate nommée *Al-Insân* (l'Homme) :

> « Ils (les vertueux) y seront accoudés sur des divans, n'y voyant ni soleil ni froid glacial. Ses ombrages les couvriront de près, et ses fruits inclinés bien bas [à portée de leurs mains]. Et l'on fera circuler parmi eux des récipients d'argent et des coupes cristallines, en cristal d'argent, dont le contenu a été savamment dosé. Et là, ils seront abreuvés d'une coupe dont le mélange sera de gingembre, puisé là-dedans à une source qui s'appelle Salsabīl. Et parmi eux, circuleront des garçons éternellement jeunes. Quand tu les verras, tu les prendras pour des perles éparpillées. Et quand tu regarderas là-bas, tu verras un délice et un vaste royaume. Ils porteront des vêtements verts de satin et de brocart. Et ils seront parés de bracelets d'argent. Et leur Seigneur les abreuvera d'une boisson très pure. Cela sera pour vous une récompense, et votre effort sera reconnu. »[1]

Ainsi, lui et ses semblables fuiraient de cette façon le temps profane dans lequel « ils vivaient plongés dans l'histoire, ce chaos, ce cauchemar dont on ne s'éveillait plus »[2] (allusion nette à la fameuse affirmation d'un personnage de James Joyce dans *Ulysses*). Seyf el Islam compare, par exemple, les deux Tours de Manhattan à l'arbre de la connaissance défendu à Adam et Ève. Cette image est rendue possible à travers la parole coranique. Il se met alors à réciter quelques versets prophétiques relatifs à la description du Paradis :

> « Ô Adam habite avec ton épouse dans le Jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez
> mais ne vous approchez pas de ces arbres (les tours jumelles figuraient dans son esprit les deux arbres défendus). »[3]

Ainsi, l'écriture stratigraphique sacrée accorde à la littérature un caractère démiurgique, « surtout lorsque l'absence de justification du mal fait vaciller la foi »[4]. En outre, lorsque Salim Bachi aborde le domaine du religieux et du sacré, il est capable de créer ou de recréer un autre monde possible, fondé cette fois non sur la violence, mais sur

[1] *Al-Insân* (*L'Homme*). Cf. *Le Coran*, Préface de J. Grosjean, Introduction, traduction et notes par D. Masson. Paris, Gallimard, 1967, p. 731-734. Salim Bachi utilise cette traduction du Coran dans son œuvre.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 58.
[3] *Ibid*. p. 80.
[4] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.,* p. 257.

l'utopie. Cet autre monde mythique, c'est bien sûr celui de l'écriture et de la littérature qui peut joindre en un seul mille feuilles les stratigraphies du sacré[1] et du profane.

Cependant, ce figement temporel du récit dans le rêve a aussi un effet négatif sur certains personnages de l'auteur. Si le temps historique est souvent représenté comme un ennemi redoutable contre lequel ils doivent lutter, ils n'ont pas la force de le faire et préfèrent l'évasion dans le monde du mythe. La rencontre d'Hocine avec Ulysse (incarné par le fou) en est un exemple : recherchant vainement le port antique d'Ithaque, il lui demande : « Tu n'as pas l'heure ? »[2]. Il semble, en effet, que cette interrogation soit l'une des questions les plus redoutables que le narrateur tente de fuir : « Il me demandait de le renseigner sur ce que je tentais vainement d'oublier »[3]. Cela peut s'interpréter, à notre sens, comme l'aveu de l'existence absurde que mènent ces personnages. Leur vie n'a pas de sens puisqu'ils vivent les mêmes faits et demeurent emprisonnés dans le cycle permanent de guerre et de violence qui domine l'Histoire.

Toutefois, pour échapper au figement du temps, il semble qu'Hocine, en compagnie de son ami Mourad, ait recours, dans son discours, au langage marin lorsqu'ils se livrent, pendant l'après-midi, à l'errance dans la ville labyrinthique. En fait, ils s'approprient une sorte de discours métaphorique qui active ou ranime leur univers et rend possible le mouvement. Cela est peut-être une solution pour tuer le temps, mais aussi pour combler les territoires vides ou les espaces inexplorés de leur existence. Cela se traduit en effet comme la quête d'un ailleurs où la notion spatio-temporelle prend une nouvelle dimension et où surgit une nouvelle vie que rapporte Hocine/Ulysse, notamment lorsqu'il se change en marin :

> « Entre midi et seize heures, Mourad et moi, désœuvrés, parcourûmes le parc. Nous laissâmes passer les cours, insignifiants pour la plupart, et voguâmes sur l'écume du jour. Je le sais, cette expression ne veut rien dire, pourtant, en ces heures indolentes, la navigation, la mer et ses vagues bouillonnantes étaient les seules images qui se présentaient à mon esprit et prenaient sens de source naturelle. Sous les ciels africains,

[1] Nous remarquons que la sortie du roman *Tuez-les tous*, en 2006, ouvre la place à la parution de deux autres romans de Salim Bachi que nous inscrivons, sans aucun doute, dans un cycle religieux. Parallèlement, nous remarquons que dès son premier roman *Le Chien d'Ulysse*, l'auteur fait allusion à l'écriture du sacré, comme par exemple *Le Livre des Stations* que nous avons évoqué ou le périple du Kamikaze.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 151.
[3] *Ibid*. p. 151.

les après-midi sont parfois si lents, si mornes, qu'il convient de les laisser se répandre en métaphores marines. »[1]

Hocine et Mourad sont inactifs, surtout l'après-midi, un de ces moments où la vie stagne et où tout semble se figer. Si ce n'est de peur (en temps de guerre civile), c'est d'ennui et de désespoir que les deux universitaires souffrent. Hocine compare son parcours à celui du navigateur, figuré par le champ lexical qui renvoie aux images de la marine : « voguâmes, naviguâmes, mer, vagues ». Il semble, en effet, que la mer seule, espace agité d'un mouvement permanent, permette à Hocine/Ulysse d'échapper à l'oisiveté en le transformant en marin, même si ce cela ne s'accomplit qu'à travers son imaginaire. Cette image symbolique (du navigateur à laquelle le narrateur s'identifie sans cesse) est un moyen de sortir du dédale temporel qui semble lui compliquer l'existence.

De ce fait, il apparaît que la vision ou l'évocation de la mer deviennent l'« ultime espoir d'une humanité aiguillonnée par ses fléaux »[2], que ce soit pour Hocine ou pour ses amis. Chacun aspire à retrouver l'endroit dans lequel il se sent le mieux et il est évident que tous souhaitent transcender la quotidienneté, accéder à une vie sans doute meilleure. Dans ces conditions, la mer joue un rôle important dans la mise en mouvement d'un autre univers. De fait, elle est perçue comme un autre entre-deux, à l'image du labyrinthe, une sorte de lieu mythique ayant les caractères d'un nouveau tiers-espace.

Ainsi, le passage de la stratigraphie profane à la stratigraphie sacrée est une abolition du temps de l'Histoire. Elle est, parallèlement, une sorte de stratégie capable de libérer les personnages de Salim Bachi de ce temps profane.

2/2 Un temps spiralé ou comment sortir du cercle de la violence ?

La lecture des romans de Salim Bachi nous introduit dans un monde possible où toutes les structures narratives sont sans cesse bouleversées[3] et où l'on ne retrouve plus aucun code conventionnel du récit. Ainsi, il semble que la difficulté majeure pour le lecteur réside dans le désordre narratif extrême, figuré par le mouvement intempestif d'une spirale,

[1] *Ibid*. p. 118.
[2] *Ibid*. p. 114.
[3] Cela est aussi l'une des spécificités des Nouveaux Romanciers et nous avons conscience que Salim Bachi, en tant que romancier postmoderne, utilise les nouvelles techniques de la narration. Cf. Ameziane Ferhani, « Salim Bachi. Ecrivain. Le rythme intérieur de l'écriture », in *El Watan*, 7 juin, 2007.

dans laquelle le romancier conduit ses récits. La disposition des événements dans la durée cyclique nous introduit aussi dans un univers où les *anachronies narratives*, selon l'expression de Gérard Genette, sont omniprésentes. Ceci nous amène à dire que la narration est, de ce point de vue, très complexe puisqu'il y a une forme de discordance entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit.

À l'écriture fragmentaire, résultant de ce désordre narratif, vient se superposer une autre technique de la narration, celle de l'écriture circulaire. En effet, la durée du temps dans les œuvres de Salim Bachi est circulaire et répétitive puisque les mêmes événements et les mêmes scènes se répètent constamment. En fait, pour raconter le monde tel qu'il se présente, l'auteur met en avant ce style d'écriture très moderne où la multiplication et les dédoublements des espaces narratifs sont fréquents.

En outre, l'auteur emprunte à Kateb Yacine l'écriture fragmentaire, répétitive et circulaire dans un même but : il s'agit en effet, pour l'un comme pour l'autre, de s'interroger sur l'identité algérienne puisqu'elle demeure compliquée et ambigüe. De ce fait, grâce à ce type d'écriture, nous avons affaire à une remontée dans le temps, jusqu'aux origines, mais aussi à une fuite de ce présent dégradé où règne le sentiment d'angoisse et de désespoir.

Ainsi, par exemple, la compréhension de l'intrigue du roman *Le Chien d'Ulysse* qui se déroule en une journée (commençant le matin et s'achevant le soir) est l'une des difficultés qui s'impose au lecteur. En effet, c'est une odyssée tragique de vingt-quatre heures, pour être exact. Mais si l'histoire du personnage principal se déroule dans les limites d'une seule et unique journée, elle comprend plusieurs récits rétrospectifs dont la durée de l'intrigue dépasse, en réalité, les vingt-quatre heures et s'étend sur une période beaucoup longue.

Pour le reste, essayons de voir de plus près ce qui se passe durant cette courte période. Au-delà des pérégrinations du narrateur et des événements racontés dans ses récits, l'auteur met l'accent, semble-t-il, à travers les discours d'Hocine, sur les valeurs de la société algérienne éprouvée par la guerre civile. Ainsi, durant ce laps de temps, le narrateur tente de comprendre le monde violent et énigmatique dans lequel il évolue.

D'une certaine façon, cela nous rappelle l'image du héros joycien, Leopold Bloom[1]. Ce dernier, perdu dans son univers dublinois, entreprend de déchiffrer les « valeurs » de sa société en une seule journée. Martine Mathieu-Job explique ce phénomène quand elle analyse la chronologie des vingt-quatre heures du roman *Le Chien d'Ulysse*. À ce sujet, elle souligne :

> « Comme dans le roman de l'écrivain irlandais, le périple du héros voyageur se passe en 24 heures, et comme dans ce texte de référence, la gageure est d'embrasser en ce court laps de temps des valeurs d'une société et d'une époque. Si le roman de Salim Bachi ne prétend pas à la vertigineuse amplitude encyclopédique de celui de Joyce, il lui reprend par exemple l'idée de la diversité foisonnante des éléments d'une culture qui nécessite des ruptures de tons et de style. Si bien que l'on passe aisément du sublime au scatologique, du lyrisme au sarcastique, du réalisme, voire du fantastique noir à la chute ironique, etc. »[2]

Le recours à l'univers joycien est pour l'auteur une manière d'abolir la chronologie temporelle, une chronologie dite « linéaire »[3], et de mettre en place une chronologie spécifique, celle d'une durée qui se veut non seulement circulaire, mais aussi complexe. En effet, le roman se développe, le plus souvent, dans une *direction verticale,* selon l'expression de Marc Gontard, une direction qui remonte le temps. À partir de là, nous pouvons retenir deux composantes importantes qui structurent les romans de Salim Bachi : la remontée dans le temps et l'effet circulaire.

La durée chronologique précise de vingt-quatre heures est aussi présente dans le roman *Tuez-les tous,* où l'auteur retrace la dernière journée, voire les dernières heures d'un kamikaze imaginaire. Durant ce laps de temps, comme Hocine/Ulysse, Seyf el Islam est décrit comme : « […] un sale type sans histoire et sans Histoire, un intégré en voie de désintégration, mais il avait préféré l'intégrisme ; des deux mots, il avait choisi le pire »[4].

---

[1] JOYCE, James, *Ulysses* ; nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.
[2] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 353.
[3] Nous avons conscience que le brouillage de la temporalité est une technique propre aux Nouveaux Romanciers. De ce point de vue, Salim Bachi, en tant que romancier postmoderne, est, sans conteste, un auteur qui s'inscrit dans la lignée de ses contemporains.
[4] BACHI, Salim, *Tuez-les Tous, op. cit*., p. 15.

Ce kamikaze, à la pensée en boucle et privé de toute identité[1], remet en cause son existence lors d'une dernière soirée d'ivresse. Il semble perdu dans l'univers anonyme qui est le sien, univers à la fois intérieur et extérieur, entre un passé assombri et criblé de contradictions, et un futur prometteur une fois le Boeing précipité sur les deux tours. Cet homme vit une sorte de clivage, tantôt étudiant chimiste qui croit à la science, tantôt homme religieux fondamentaliste, et jamais il ne peut articuler ces deux identités dans une cohérence même minimale. À travers ce personnage, Salim Bachi dénonce aussi un des courants politiques et religieux actuels, celui de l'intégrisme extrême dont le 11 septembre est, pour lui, l'exemple absolu. Commettre ce crime contre l'humanité n'est-ce pas commettre un crime contre la création et Dieu lui-même ? Détruire les deux tours comparées sans cesse aux deux arbres sacrés du Paradis, n'est-ce pas un acte de révolte contre le Créateur ? Les références au texte coranique sont en tout cas innombrables. Seyf el Islam, cet ancien étudiant en chimie, psalmodie sans relâche des versets du Coran qui, malheureusement, ne lui sont d'aucun secours :

> « Il espérait qu'un jour, de retour sur le chemin de la Science, éloigné de l'humanité falsifié des lumières éteintes, ils érigeraient construiraient inventeraient les armes qui détruiraient les cités démoniaques qui les asserviraient ; et cela ils le feraient avec la Parole contradictoire, en suivant l'exemple et la leçon qu'ils allaient donner demain au monde, précipitant une nouvelle course de l'armement, une nouvelle course à l'effroi.
> C'était cela croire en Dieu ?
> Peut-être pas.
> Mais c'était de n'y plus croire du tout que de se complaire dans le rôle de la victime sacrificielle. La terreur devait changer de camp avec ou sans l'aide de Dieu !
> Certes, au début, ils subiraient la colère de l'Eléphant agacé par une abeille mais celle-ci conforterait leur combat, tant elle exacerbait la violence du puissant animal, mettant fin à la fausse amitié des peuples, délimitant les nations en civilisés et barbares ; et chacun, en conscience, allait devoir choisir son camp au sein des empires, lui avait choisi le sien, de force et non de gré, mais combien d'entre eux se leurraient et pensaient être reconnus pour leur humanité, pour leur travail, pour leur vertu, combien encore se berçaient d'illusion. »[2]

[1] Cf. Slimane Aït Sidhoum, « Dans la tête d'un kamikaze », in *Liberté*, 8 février, 2006.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les Tous, op. cit.*, p. 105.

Avec cette citation, on peut constater aussi que dans son monologue le kamikaze remettant en cause le temps de l'Histoire qu'il confond avec celui du Mythe, donne toute la place à son fantasme de toute-puissance. Sa référence au passé comme sa façon de tisser des liens entre le maintenant et l'autrefois se perdent dans un tumulte intérieur fusionnel où la raison n'a plus sa place. Tout ceci nous renvoie à la notion de la *remontée verticale* où, sur un plan narratif, l'auteur part toujours d'un événement du présent pour aller vers un événement du passé. Ainsi, tout se déploie à partir d'un moment historique actuel et précis. Dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine l'axe pivot est, sans conteste, l'événement du 8 Mai 1945, alors que dans le récit de Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*, c'est l'assassinat du président Mohamed Boudiaf qui constitue l'événement récent, comme le précise Bernard Aresu :

> « […] chacune des six parties du récit restant dominée du point de vue d'un personnage autour duquel s'organisent ou se scellent d'autres éléments romanesques, avec la présence d'un point chronologique fixe à signification personnelle et collective : les 29-30 Juin 1992 du récit, axe narratif fictionnel politiquement soudé à la date de l'assassinat de Mohamed Boudiaf, nœud spatio-temporel comparable au 8 Mai sétifien de Kateb. »[1]

Il est évident que Salim Bachi comme Kateb Yacine, en violentant leur écriture, cherchent dans ce passé trop confus et compliqué l'explication d'un présent le plus souvent brutal car, comme le fait remarquer Henri Lefebvre, « le passé, le présent, le possible ne se séparent pas »[2]. Le roman cyrthéen, par sa technique, constitue « un monde enclos en lui-même, notre monde à tous »[3], nous dit Hocine où le sentiment de la crainte, suscitée par la guerre civile, « encercle » tout le récit. De plus, ces allers-retours entre le passé et le présent se traduisent, le plus souvent, comme une incapacité à se libérer de l'Histoire, une obsession d'une remontée dans le temps en quête des origines, mais aussi une fuite du présent négatif. Marc Gontard explique à ce sujet :

> « L'intrusion permanente, dans le présent, le temps négatif de la mémoire/histoire, dénote une certaine impossibilité d'être, de sorte que l'actualité invivable, se trouve

[1] ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, *op. cit.*, p. 181.
[2] LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville, op. cit.*, p. 97.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 66.

fragmentée, concassée, par ces recours constants au passé, qui révèlent à la fois une fuite et une quête. »[1]

Il convient de souligner que la répartition, en trois parties, de quelques romans de Salim Bachi nous introduit dans une durée cyclique. Ce choix n'est pas anodin. Si l'auteur divise ses récits en trois chapitres, c'est pour exprimer cette idée, obsessionnelle et angoissante, du temps cyclique où l'Histoire est un éternel recommencement car « le cercle est une figure riche de sens. Diagramme d'une durée obsessionnelle, il réalise l'itinéraire de l'impasse, devenant ainsi, la figuration même de l'angoisse »[2]. Ce climat obsessionnel est prégnant dans son roman *Tuez-les-tous* où les chapitres sont nommés successivement : *l'éternel retour*, *le roi des oiseaux* et *le retour de l'éternel*. De même, dans le roman *Autoportrait avec Grenade,* la pensée cyclique est présente dans la façon de raconter le voyage de l'auteur/narrateur dans cette célèbre ville espagnole, où les chapitres sont intitulés, comme nous l'avons précisé, à la manière de Dante : *Paradis, Enfer* et *Purgatoire*.

Toutefois, remarquons que, si dans *Le Chien d'Ulysse,* les chapitres sont au nombre de six, dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, ils sont au nombre de dix-sept. Il s'agit là d'un leurre parce que les événements racontés nous permettent d'abord de lire les événements selon un axe vertical, celui d'une remontée dans le passé, puis selon un axe cyclique avec un éternel recommencement des événements historiques. En somme, les récits de Salim Bachi forment une boucle « atemporelle » de sorte que la progression de leur intrigue tourne en rond.

Par ailleurs, dans le roman *La Kahéna*, la répartition des chapitres s'effectue en fonction du récit (temporel) rapporté par la mystérieuse narratrice dont l'identité demeure anonyme. Cette dernière raconte en fait l'histoire de son amant et de plusieurs autres personnages en un temps court de trois nuits. Pendant cette période, le lecteur est invité à construire, ou plutôt à reconstruire l'Histoire de l'Algérie à travers ses liens ancestraux parce qu'elle demeure énigmatique et floue.

Or, il semble que la nuit soit un élément temporel important dans la pensée de Salim Bachi où elle a, souvent, une connotation dramatique. C'est l'un des moments

[1] GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman, op. cit.*, p. 87.
[2] *Ibid*. p. 87.

dangereux auquel sont condamnés les habitants de Cyrtha parce que c'est à cet instant qu'ont lieu les attaques terroristes. C'est pourquoi l'État cyrthéen décide de recruter les jeunes comme Hocine et ses semblables afin de le servir dans ses opérations contre les terroristes : « Le commandant Smard, ne nous quitte plus – sans doute cherche-t-il de nouvelles recrues »[1], explique le narrateur. Tout comme les anciens patriotes figurés par le père d'Hocine, l'ancien « Moudjahid recyclé dans la lutte anti-terroristes »[2] participe aux activités nocturnes de la police. En effet, la nuit permet de dénoncer la réalité des faits et des pratiques violentes parce que la violence envahit le monde cyrthéen et n'épargne personne.

Même si la nuit est définie, ici, comme une temporalité à valeur négative, l'auteur fait d'elle un moment symbolique puisque c'est le moment de l' « illumination » qui laisse apparaître le triangle astral. Rappelons-le, il s'agit d'un plan céleste composé de trois étoiles : *Ganymède*, *Cassiopée* et *Orion* qui, comme nous l'avons souligné, éclairent, symboliquement, la plume de Salim Bachi et introduisent dans l'œuvre la pérennité d'un temps cyclique. Ces trois astres sont une sorte de clé qui nous ouvre la porte dans le tiers-espace de l'auteur avec une dimension temporelle cyclique et toujours sans fin. Cependant nous nous interrogeons sur le choix énigmatique de ces constellations précises qui demeure, pour nous comme pour l'auteur, sans réponse. Il s'en explique ainsi : « Je ne les ai pas choisies, elles m'ont choisi »[3].

Pour le reste, le mouvement circulaire, ou mieux cyclique de cette écriture implique une durée obsessionnelle où il n'existe ni commencement, ni fin, ni variation. Ce sont là justement les caractéristiques propres au cercle, l'habilitant, ainsi, à symboliser le temps qui, à son tour, se définit comme une succession continue et invariable. De ce point de vue, les romans de Salim Bachi sont, sans conteste, des romans cycliques où l'image obsessionnelle du cercle constitue une sorte d' « éternel retour » parce que les mêmes conflits commencent et recommencent éternellement. Le retour de ces mêmes images implique que plusieurs cercles se superposent jusqu'à créer une figure étrange, celle de la spirale qui, dans le tiers-espace de l'auteur, se nomme le colimaçon.

[1] BACHI, Salim, *Tuez-les Tous, op. cit.*, p. 13.
[2] *Ibid.* p. 31.
[3] http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.

D'un point de vue topographique, nous remarquons que la ville ressemble soit à un coquillage – « Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles »[1] – soit à un colimaçon – « Cyrtha absorbée par ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient les cercles de l'enfer […], enfer singulièrement semblable à celui d'Homère »[2]. Les deux comparaisons sous-entendent, dans tous les cas, la figure du cercle et plus loin, la superposition de plusieurs cercles. À travers les transformations de Cyrtha en coquillage, ou bien en colimaçon, nous pouvons relever le champ sémantique de la spirale[3] : « coquillage, conque, anneaux, circonvolutions, colimaçon, cercles »[4], inscrite dans la forme même de ces objets.

Ainsi, dotée d'un caractère cyclique, celui du temps et du cosmos, la spirale « devient le plan d'organisation du changement et du pouvoir de métamorphose qui fait que tout se transforme toujours dans sa manifestation sans changer dans son être »[5]. Cela veut dire que Cyrtha (associée à la figure de la spirale) reste toujours l'espace privilégié des guerres et des conflits. On se rappelle l'expression d'Hocine : « Cyrtha ouverte à tous les vents »[6], mais ce sont les époques qui changent. Encore une fois, on assiste au thème nietzschéen de l'« éternel retour » développé précédemment, c'est-à-dire que les habitants de Cyrtha vivent les mêmes évènements historiques, mais à travers différentes époques.

Par ailleurs, l'assimilation de Cyrtha à la coquille ou à un coquillage nous renvoie à l'idée d'enfermement[7] avec une mise en abyme de la prison dans la prison. Les descriptions de la cité, en tant qu'espace carcéral, nous sont rapportées par le journaliste Hamid Kaïm. Enfant, il se rappelle :

> « Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles : les échoppes des marchands de tapis, disparus maintenant, la rue des tanneurs, dont les vapeurs de peaux blessées et purulentes envahissaient mes narines, le martèlement incessant des artisans, gravant dans le cuivre leurs arabesques

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 83.
[2] *Ibid*. p. 85.
[3] « La spirale s'apparente au cercle ou à un système de cercles concentriques qu'on ne peut pas toujours distinguer au premier abord des spirales elles-mêmes ». Cf. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 554.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 83.
[5] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op.cit*., p. 655.
[6] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 199.
[7] *Ibid*. p. 66.

> aux formes compliquées, à la semblance des rues de Cyrtha, d'ailleurs, comme s'il eût fallu que le rêve de plusieurs générations de graveurs, en se matérialisant sur le métal, reproduise l'univers étriqué de ces hommes de peine, la ville lazaret, ouverte pourtant sur l'océan, mais bâtie de telle sorte que chaque rue, chaque fenêtre donnât sur une rue jumelle, une fenêtre sœur, sur un monde enclos en lui-même, une prison dans la prison. »[1]

La topographie en forme de spirale, que donne à voir Cyrtha, nous renvoie à l'idée de prison dans la mesure où le territoire de la ville ressemble à un champ de bataille : « La mer seule permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois mille années placées sous les conflits »[2], et, comme nous le remarquons, Cyrtha est sans cesse assimilée à un lieu d'emprisonnement sans possibilité d'évasion : « Parfois, une vague émeraude abandonnait sur les remparts de Cyrtha une algue […] »[3] et dévore ses habitants comme un cancer : « […] je me perdis pour la première fois dans les rues de ce cancer »[4], précise le journaliste.

La figure du colimaçon[5] vient renforcer l'écriture qui, elle-même, s'approprie les trait de la spirale. En d'autres termes, l'écriture circulaire a pour objectif d'abolir le temps, et de proposer une nouvelle dimension spatio-temporelle, de dessiner un nouveau « fil d'Ariane » et d'unir et superposer les époques historiques et sacrées dans ce tiers-espace complexe. C'est une figure qui reflète la pensée, à la fois labyrinthique et cyclique de Salim Bachi dont la sortie nécessite, toujours, un fil conducteur et des ailes solides pour éviter la « re-chute ».

---

[1] *Ibid*. p. 83.
[2] *Ibid*. p. 12.
[3] *Ibid*. p. 88.
[4] *Idem.*
[5] Le recours à la figure du colimaçon rappelle les animaux mollusques. Figure centrale du roman *L'Escargot entêté* de Rachid Boudjedra, l'escargot ou le colimaçon, avec toutes ses connotations, est un être « androgyne, c'est un hermaphrodite qui jouit pendant les heures et dont la volupté et la viscosité sont source de fertilité, de l'éternel retour, de la ''régénération périodique'' consciemment niée par le narrateur ». Cf. Hadi, Bouraoui, « Rachid Boudjedra – *L'Escargot entêté* », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, volume 26, n° 26, 1978, p. 161-169.

CHAPITRE III :
LES MÉTAMORPHOSES DU LIEU, UN MOUVEMENT ÉTERNEL

« *La forme d'une ville change plus vite, on le sait,*
que le cœur d'un mortel. »[1]

La Cyrtha de Salim Bachi, comme nous l'avons montré, est une ville qui bouge en tous sens, mais elle est aussi un espace ouvert à d'innombrables métamorphoses. Si l'on revient au récit *Le Chien d'Ulysse*, nous allons voir qu'il est question de la ville dans les six chapitres. Le lecteur remarquera, au fil de ses lectures, que l'ouverture de chaque chapitre est une introduction à une nouvelle description topographique de la cité avec des images lyriques, le plus souvent teintées de tragique. Plus loin, ces mêmes descriptions sont porteuses d'incessants avatars du lieu en question : de la ville-prison jusqu'à la ville-femme en passant par la ville-labyrinthe, la ville-coquillage, la ville-désert, la ville-enfer, la ville-monstre, la ville-pierre, la ville-fantôme, etc.

La métamorphose est, depuis les origines, un thème lié aux récits mythiques et religieux ayant pour objet de raconter la création du cosmos. Mais la métamorphose est aussi un phénomène récurrent dans la littérature et sert, le plus souvent, de source d'inspiration pour les auteurs, qu'ils soient classiques ou contemporains. Le poème épique d'Ovide, *Les Métamorphoses*[2], ou encore la nouvelle emblématique de Franz Kafka, *La Métamorphose*[3], illustrent bien ce propos. Les auteurs ont souvent recours à ce mythe de la transformation, pour donner au monde une explication et une interprétation de leurs univers.

Salim Bachi, lui, n'échappe pas à la règle. S'il a construit une ville ouverte aux infinies métamorphoses, c'est pour, en quelque sorte, reconstruire et raconter le monde algérien d'aujourd'hui à sa façon, ce monde où l'Histoire est souvent prise comme toile de

[1] DAMAMME-GILBERT, Béatrice, *La Forme d'une ville de Julien Gracq – lecture d'un lieu dialogique, op. cit.*, p. 25. L'écriture en italique est le fait de l'auteur du livre.
[2] OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi par Georges Lafaye ; présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les belles lettres, 2009.
[3] KAFKA, Franz, *La Métamorphose* ; trad. de l'allemand par Bernard Lortholary ; présentation, notes, chronologie, dossier-lecture et dossier jeu par Loïc Marcou, Paris, Flammarion, 1999.

fond. La construction d'un nouvel univers, toujours en mouvement et surtout en transformation permanente, permet à l'auteur de donner sens aux événements selon l'époque rapportée et selon l'angle de vision. La métamorphose exprime, en outre, l'idée de la continuité, dans le sens où les phénomènes historiques sont permanents.

Les différentes transformations qui accompagnent les récits sont, sans doute, un choix personnel de l'auteur dans la mesure où elles sont la conséquence de faits historiques et actuels qui le bouleversent et le font réagir. L'auteur entre en contact avec le monde, à travers son univers fictionnel, et de ce fait s'offre la possibilité d'y agir, mais implicitement il agit sur lui-même, c'est-à-dire sur son propre monde intérieur. Cyrtha est, de ce point de vue, une ville plastique[1] qui change, selon le moment de la journée selon l'état d'âme des personnages. Lors d'une interview, Salim Bachi, lui-même, a pu s'en expliquer et reprenant ses termes, Ilaria Vitali nous dit :

> « En créant cet espace romanesque à facettes multiples, l'auteur affirme avoir voulu ''sortir du factuel'' par la construction d'une ville polymorphe, complexe, hétéroclite et qui se charge de plusieurs significations. »[2]

1/ Pour une lecture hétérotopique du lieu

Dans ce chapitre, la transformation de Cyrtha en femme est la métamorphose de la ville de Salim Bachi qui nous intéresse le plus. En effet, si l'on revient aux différentes descriptions de ce lieu, nous nous apercevons que l'auteur en fait un personnage vivant et principal, au même titre que les autres protagonistes des récits. Lorsque Hocine, dans une relation amoureuse d'amant/amante avec le lieu, affirme : « Je désirais de toute mes forces échapper à la ville dont par moments, je devenais l'amant obscur, au consentement différé »[3], il fait de Cyrtha une figure féminine.

Or, ce qui retient essentiellement notre attention dans cette métamorphose de la ville en femme, c'est qu'elle est, avant tout, un corps. La représentation du corps, ou mieux le concept de la métamorphose corporelle, nous renvoie à l'étude de la cartographie corporelle, dans sa mise en pratique en littérature qui, selon Bertrand Westphal se définit :

[1] Cf. p. 13.
[2] http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=61 consulté le 25/06/2012.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 123.

> « […] à l'intersection entre espace macroscopique et intime, entre l'espace que Deleuze et Guattari ont attribué à l'appareil d'État et l'espace mouvant que le corps occupe dans une manière de zone franche, que Michel Foucault a qualifiée d'hétérotopique.»[1]

Le concept d'hétérotopie retient notre attention. L'hétérotopie[2] foucaldienne à laquelle fait allusion Bertrand Westphal est, par définition, cet espace « autre », qualifié d'étranger entre le réel et l'imaginaire. Il est ce tiers-espace que la littérature tente d'envelopper et tend à expérimenter dans son « laboratoire du possible »[3]. En fait, les hétérotopies sont ces espaces réels qui abritent les espaces fictionnels et qui finissent par représenter l'espace d'entre-deux, comme nous l'avons montré tout au long de notre deuxième chapitre, avec le motif du labyrinthe. Ce sont des espaces impossibles à localiser sur une carte puisqu'ils relèvent d'une cartographie imaginative et émergent du monde fantasmatique des auteurs. À ce sujet, Michel Foucault affirme :

> « Il y a donc des pays sans lieu et des histoires sans chronologie ; des cités, des planètes, des continents, des univers, dont il serait bien impossible de relever la trace sur aucune carte ni dans aucun ciel, tout simplement parce qu'ils n'appartiennent à aucun espace. Sans doute ces cités, ces continents, ces planètes sont-ils nés, comme on dit, dans la tête des hommes, ou à vrai dire, dans l'interstice de leurs mots, dans l'épaisseur de leurs récits, ou encore dans le lieu sans lieu de leurs rêves, dans le vide de leur cœur ; bref, c'est la douceur des utopies. »[4]

Les hétérotopies permettent à leur auteur de rassembler plusieurs espaces en un seul et unique espace, même s'ils sont originellement opposés. Elles fonctionnent selon un principe d'ouverture ou de fermeture qui les rend *isolables* et *accessibles* à la fois. S'il y a ouverture du monde intérieur, il y a, incontestablement, une projection sur un espace

---

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 107.
[2] Les hétérotopies sont des *contres-espaces*, ou mieux des *utopies localisées*. Elles s'opposent aux Utopies qui, par définition, sont des réalités idéales et sans défaut. Michel Foucault nous donne des exemples de ces espaces autres qui, selon lui, sont les endroits privilégiés des enfants comme le fond du jardin, le grenier, la tente d'indiens, le lit des parents, etc. Mais ces mêmes espaces ne devraient pas être étrangers aux adultes parce que « ces contre-espaces, à vrai dire, ce n'est pas la seule invention des enfants ; je crois, tout simplement, parce que les enfants n'inventent jamais rien ; ce sont les hommes, au contraire, qui ont inventé les enfants, qui leur ont chuchoté leurs merveilleux secrets ; et ensuite s'étonnent, lorsque ces enfants, à leur tour, les leur cornent aux oreilles », explique l'historien. Cf. Michel Foucault, *Le Corps utopique – les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Clamecy, Nouvelles Éditions Lignes, 2009, p. 24-25.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 107.
[4] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies, op. cit.*, p.23.

autre[1], voire un monde extérieur avec lequel l'individu peut entrer en contact à tout moment. Il s'agit d'un monde qui, à première vue, paraît facile d'accès mais en réalité et au sens de Michel Foucault, demeure mystérieux. L'historien explique ce phénomène en citant Aragon qui, autrefois, franchissant le seuil des maisons closes, éprouvait « une certaine émotion collégienne »[2] et c'est là, sans doute, selon l'historien, l'essentiel et le principe des hétérotopies. En fait, ces nouvelles hétérotopies évocatrices, appelées également des hétérotopies de compensation, sont de nouveaux types d'espaces illusoires qui ont pour objet la contestation de tous les autres espaces[3]. Cela s'effectue de deux façons : « en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé que le nôtre »[4]. Est-ce une sorte d'illusion qui produirait des « effets de mirage ? »[5], se demande Henri Lefebvre.

Cette image, que donne à voir l'hétérotopie foucaldienne, n'est pas seulement, selon Bertrand Westphal, inhérente au tiers-espace[6] dans la mesure où celui-ci représente, naturellement, cet entre-deux, accessible, mouvant, et donc ouvert aux métamorphoses. En effet, il semble que les hétérotopies y jouent un rôle important dans la mise en valeur d'une des représentations macroscopiques de l'espace. Parmi ces théories macroscopiques, l'une d'elles nous intéresse particulièrement : il s'agit de celle qui fait référence au corps, ce corps qui est l'une des vieilles utopies propres à l'homme. Il est le centre autour duquel s'agencent les choses. Michel Foucault explique ce principe lorsqu'il fait du corps humain cet autre espace et le place, donc, au cœur de sa réflexion :

> « En tous cas, il y a une chose certaine, c'est que le corps humain est l'acteur de toutes les utopies. Après tout, une des plus vieilles utopies que les hommes se sont racontées à eux-mêmes, n'est-ce pas le rêve de corps immenses, démesurés qui dévoreraient l'espace et maîtriseraient le monde ? »[7]

L'interrogation portée sur la dimension corporelle, prise, bien sûr, sous un angle métaphorique par l'historien, nous paraît pertinente dans la mesure où elle met l'accent sur

[1] Cf. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Empan*, n° 54, 2004, p. 12-19.
[2] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies, op. cit.*, p. 33.
[3] *Ibid*. p. 34.
[4] *Idem*.
[5] LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace,* Paris, Anthropos, 2000, p. 211.
[6] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., 108.
[7] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies, op. cit.*, p. 14-15.

l'importance accordée au mystère du corps. De ce point de vue, plus qu'un concept, le langage du corps (et sur le corps) devient même une théorie, nourrissant les fictions et inversement, comme le fait remarquer Michel de Certeau : « On a chez Foucault, une théorie du corps comme condition illisible des fictions, et une théorie des fictions du corps »[1].

C'est dans ce contexte, favorisant le retour de la notion de « corps », reprise de la théorie foucaldienne – par le biais de la métamorphose –, que la géocritique nous invite à nous interroger. Ainsi, on peut prendre en compte la première hypothèse, selon laquelle Michel Foucault définit l'espace hétérotopique : c'est un espace capable de créer une illusion qui permet de dénoncer toutes les ambiguïtés passées et actuelles, en restant attentif aux détails que le théoricien déploie à propos de l'espace (la carte) du corps. Nous arrivons là à l'une des descriptions qui rendent compte parfaitement de la projection corporelle de l'auteur. Il s'agit, en effet, pour Salim Bachi de créer un espace corporel, illusoire, accessible et ouvert à la transformation, à l'image du tiers-espace. En fait, c'est dans cet espace hétérotopique, précisément, qu'a lieu la métamorphose de la ville en un corps.

1/1 Le corps urbain comme simulacre

Les lieux mythiques, que nous avons mentionnés précédemment, font de Cyrtha une ville polymorphe, souvent en transformation ; en raison de ses incessantes métamorphoses, la ville devient un espace mystérieux et imprévisible parce qu'elle change de visage tout le temps, selon le moment de la journée. Les figures qu'elle s'approprie sont chargées de différentes connotations et traduisent, le plus souvent, le sentiment de désarroi de ses habitants, signe de la réalité à laquelle ils sont confrontés. Cyrtha est représentée par un corps : « La ville se métamorphose en un simulacre de corps, tandis que le corps est absorbé en elle »[2]. Dans les récits de Salim Bachi, comme nous le voyons, il est question du corps féminin puisque Cyrtha s'approprie, ainsi, les traits d'une femme. Dans cette mutation de la ville en une femme, il y a un jeu de sensualité et de séduction charnelle qui

[1] DE CERTEAU, Michel, « L'histoire une passion nouvelle », in *Le Magazine Littéraire*, n° 123, avril 1977, p. 22-23. Cf. Jean-François Bert, *Michel Foucault, regards croisés sur le corps – histoire ethnologie, sociologie*, Strasbourg, Éd. du Portique, 2007. Cf. http://www.unige.ch/lettres/philo/ics/576A28D2-E3B5-4545-B1F1-62B47419D6E9/ICS/CE14AFF7-0138-4A4E-8244-BCC19C3489CC_files/foucault_corps_MPB.pdf p. 3, consulté le 01/07/2012.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 111.

nous invite à explorer une des sphères cachées de l'espace, celle de l'intime et de son rapport à la conquête/colonisation, un des événements historiques qui a marqué le passé de cette ville-femme.

En effet, si l'on regarde de près cette transformation, on se rend compte que l'espace de Salim Bachi, d'abord personnifié, ensuite féminisé – « Cyrtha la femelle »[1], comme l'appelle Hocine dans *Le Chien d'Ulysse* – a une dimension symbolique. En fait, cette transformation nous introduit clairement dans cette sphère intime de l'espace hétérotopique. C'est de cette façon qu'advient l'union entre la ville-femme et le narrateur. Tout au long de ce roman durant ses pérégrinations citadines, il nous dévoile la relation personnelle qu'il vit avec Cyrtha. En effet, c'est une union d'amant/amante qu'il partage avec sa ville-femme, notamment lorsque son amante s'apprête à le rejoindre : « la ville s'apprêtait à me rejoindre, moi, l'amant récalcitrant qui écoutait se dérouler comme un fil l'histoire de ce flic »[2].

Dans ce jeu de séduction, il semble qu'Hocine soit captif de son amante, dont le caractère est qualifié d'« insoumise » et d' « indomptable », et d'une autorité extrême, « dominant terres et mers infinies »[3] puisqu'elle est sa passion et qu'elle le domine au point de guider ses pas. En d'autres termes, c'est elle qui dessine son itinéraire et contrôle ses pensées. « Cyrtha imprégnait ma mémoire », « Cyrtha commençait à m'absorber »[4], dit Hocine qui semble sûr que leur union se soldera par un mariage : « Dans ce café ou ailleurs, Cyrtha m'épouserait, j'en étais certain […] »[5]. Pourtant, il est aussi certain que leur mariage sera un échec qui n'engendrera que la mort : « De nos noces, naîtrait la mort, la mienne sans doute […] »[6], confirme Hocine parce que c'est une femme « vêtue d'obscurité »[7], signe d'un univers violent, dont le passé est trouble et ensanglanté.

Si nous suivons le parcours choisi par cette ville-femme pour son amant, nous nous rendons compte que les lieux en question sont chargés d'histoire. Cyrtha lui impose les légendes de son pays et l'oblige à revenir sur un passé encore non clarifié. En fait, chaque

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 15.
[2] *Ibid.* p. 160.
[3] *Ibid.* p. 11.
[4] *Ibid*. p. 154.
[5] *Ibid.* p. 171.
[6] *Ibid.* p. 172.
[7] *Idem*.

lieu est le fragment d'un fait historique que le narrateur réactualise lors de ses déplacements. De ce fait, il participe à la reconstruction de l'Histoire et implicitement de son identité. Cela justifie, entre autres, la confusion qui s'installe dans l'esprit d'Hocine lorsqu'il nous décrit Cyrtha tantôt comme une ville historique et, tantôt comme une ville fantasmée. En fait, elle est à la frontière du réel et du mythe, exactement comme le pays des Phéaciens décrit dans le récit d'Ulysse lors de son odyssée.

Ce jeu de séduction est également présent dans le second roman de l'auteur, *La Kahéna*. Cette villa-femme a des traits ensorcelants parce qu'elle est le lieu de la mémoire dans le sens où elle enferme les mystères de l'histoire de l'Algérie :

> « *La Kahéna*, à son tour, ressassait les histoires. Les générations alternaient sur son sol ; et maintenant à l'abandon, elle se prêtait aux jeux d'une étrange séduction puisque les deux hommes lui rendaient visite à tour de rôle, se croisant mais ne se rencontrant jamais, dissociés comme les familles qui la peuplèrent. Pensaient-ils, en la parcourant de la sorte, au temps passé de son édification, aux années de travaux, aux reconstructions, aux modifications puisque les plans avaient sans cesse changé ? »[1]

Outre la relation d'amant/amante, il existe une autre relation entre cette magicienne et les deux hommes. Il semble que cette villa-femme exerce un pouvoir de fascination qui induit une relation de dominant/dominé. C'est elle qui domine ses amants, à l'image de Cyrtha :

> « *La Kahéna*, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat […]. »[2]

Mais le jeu de séduction et la relation de dominance ont été uniquement réservés à ses propres amants, puisque, cette reine, jouant à la fidèle maitresse, « […] instaurait ses propres règles et se refusait aux nouveaux venus comme une maîtresse exclusive »[3].

C'est pourquoi la ville-femme et la villa-femme sont souvent désirées et recherchées par leurs narrateurs, même si leur identité demeure mystérieuse. La ville-

[1] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit.,* p. 21-22.
[2] *Ibid.* p. 20.
[3] *Ibid.* p. 18.

femme, comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, demeure toujours ambiguë. À la seule évocation de son nom, non seulement les repères se brouillent dans l'esprit d'Hocine : « […] on ne s'y retrouve plus. Mettons, je n'en suis plus très sûr, les frontières commencent à se perdre […] »[1], mais encore la confusion s'installe en raison de ses innombrables caractères apparemment contradictoires : c'est « une ville capricieuse, réelle, fantasmée, jeune, antique, rebelle, servile, belle, ignoble, à la fois, je me perdais… »[2]. Quant à la seconde, la villa-femme, elle porte un nom étrange, éponyme de la reine berbère et rebelle d'antan qui, par son pouvoir obsédant, survit encore dans les mémoires.

Or, il s'avère que cet espace « féminisé » n'est pas seulement recherché par ses propres habitants ; il est aussi désiré par le colon étranger, colon assimilé à la figure des prétendants de l'*Odyssée* qui courtisent Pénélope. Dans le contexte algérien, Cyrtha est conquise par le colonisateur. De fait, ce lieu-corps en question devient étranger à ses habitants, et une fois envahi puis délaissé par l'étranger, il subit des métamorphoses négatives. Dans ce cas, la rupture inévitable entre la ville et ses résidents est, à coup sûr, vécue comme une trahison par les narrateurs des deux romans, *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna*. C'est pourquoi Cyrtha finit par abandonner son amant après avoir elle-même été abandonnée par le conquérant :

> « Mon âme d'enfant s'y pâmait, et je suivais le courant, bercé par le monologue de la mer, derrière les parapets érigés contre les invasions ; et les envahisseurs ne manquèrent pas, anéantissant le rêve d'absolu isolement, le charme d'une ville millénaire se dépouillant de ses atours, l'œil énamouré, déjà conquise par l'Étranger qui, après l'avoir investie, l'abandonna à sa langueur de vieille fille sur le retour - comme je l'appris plus tard, en grandissant, délaissé à mon tour par une femme-ville, une citadelle sitôt entreprise, sitôt croulant sous les flammes, Carthage s'éteignant dans l'histoire sous le poids des trahisons…»[3]

Espace hétérotopique par excellence et ouvert sur la mer, la ville-femme devient le lieu recherché et fantasmé par le colonisateur. Dans ce cas, il ne s'agit pas uniquement d'un seul colonisateur, mais de tous les colonisateurs ayant conquis Cyrtha à travers le temps et marqué sa mémoire et la mémoire de son peuple :

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 24-25.
[2] *Ibid.* p. 158.
[3] *Ibid.* p. 83-84.

> « Ces histoires de ville mille et une fois conquise et délaissée, ces guerres incessantes, ces patronymes légendaires, Syphax, Jugurtha, les jeux du cirque, les invasions romaines, vandales, turques et françaises et à présent la guerre qui nous consume, entrave notre avenir, plombe notre présent, nous empêche de parcourir le chemin des nations vierges. »[1]

De ce point de vue, la colonisation de la ville-femme justifie, ici, notre recours à l'une des définitions du lieu hétérotopique selon Michel Foucault, un espace fictif permettant de faire apparaître les contradictions et les abus à l'œuvre dans l'histoire d'un lieu réel. Cet espace ouvre à la fantasmagorie et il n'est donc pas étonnant de le voir prendre une tournure érotique : il devient, selon Bertrand Westphal, cet « autre nom de la sphère d'intimité »[2]. Ainsi, Cyrtha et *La Kahéna*, une fois transformées en masse corporelle, sont courtisées par le colonisateur, cet étranger. Puis, la colonisation ayant eu lieu, et en admettant qu'elles soient des hétérotopies de l'intimité, elles vont devoir subir un viol parce que, comme chacun le sait, la colonisation n'est jamais un choix ou un plaisir pour le colonisé. En effet, ce dernier est souvent dominé et forcé à subir la violence, morale et physique, du dominant.

Bertrand Westphal, dans *La Géocritique*, développe un exemple, celui du rapt d'Hélène, la reine de Sparte, qui peut illustrer notre propos. L'auteur rappelle l'une des versions de cet enlèvement, celle d'Hérodote, telle qu'elle est rapportée dans le livre II des *Enquêtes*. Selon le géocritique, la femme qui se promène sur les murailles de la cité troyenne n'est pas Hélène de Troie, mais un corps qui n'est, après tout, qu'un simulacre :

> « […] un simple simulacre, un amas de voiles, que Pâris, qui avait accompagné Hélène à Sidon et en Égypte, avait rapportés du périple. La vraie Hélène, la belle Hélène, se trouvait en réalité en Égypte. Il n'est pas nommément question du corps féminin, mais c'est bien de lui qu'il s'agit. »[3]

Selon le théoricien, les Grecs et les Troyens se sont battus, en fin de compte, durant dix années, pour un « morceau de tissu », un objet représentant une femme. Qu'importe si, dans cette version, on se bat pour une femme, ou bien pour un voile (un tissu), puisqu'au fond, la « vraie » femme désirée et recherchée n'est pas, ou n'est plus l'épouse de Ménélas,

[1] *Ibid*. p. 125.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 108.
[3] *Ibid.* p. 111.

mais plutôt la cité qui s'abrite derrière les murailles. Pour l'atteindre, il faut donc « forcer » ses portes, la forcer, en un mot.

Cette action traduit bien, au sens de Bertrand Westphal, la métaphore du viol dans la mesure où la cité de Priam est considérée comme un lieu clos et inaccessible. Chercher à pénétrer dans ce lieu fermé nécessite d'abord de forcer ses portes comme « on force le sexe d'une femme »[1]. Le théoricien pose aussi une interrogation pertinente sur la façon de pénétrer cette cité-femme. Selon lui, il faut retirer à Hélène sa féminité en lui faisant violence et « la transformer en un chiffon de luxe afin de préserver la portée érotique de l'autre, de Troie »[2]. Le viol est ainsi rendu possible par un objet mobile, le fameux cheval, cadeau empoisonné, que les Troyens ont eux-mêmes introduit au sein de leur muraille. Mais retenons, comme le fait remarquer Bertrand Westphal, que cet animal ou machine de guerre, porte, à l'intérieur de son ventre, des hommes ou des « violeurs », prêts à ravager ce corps « fermé » et à dévaster la citadelle.

Pour donner sens à tout cela, nous voudrions revenir, un instant, sur la machine inventée par Ulysse, c'est-à-dire le cheval de Troie. En tant qu'objet mobile, il incarne, à notre sens, l'hétérotopie mouvante, l'hétérotopie par excellence, mais une hétérotopie qui peut être négative lorsqu'elle se met au service de la violence. Ce cheval est un fragment d'espace mobile, une sorte de « lieu sans lieu », à l'image du « grand bateau » du XIX^{e} siècle, imaginé et commenté par Michel Foucault :

> « […] Et si l'on songe que le bateau, le grand bateau du XIX^{e} siècle, est un morceau d'espace flottant, un lieu sans lieu, vivant par lui-même, fermé sur soi, libre en un sens, mais livré fatalement à l'infini de la mer et qui, de port en port, de quartier à filles en quartier à filles, de bordée en bordée, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en ces jardins orientaux qu'on évoquait tout à l'heure, on comprend pourquoi le bateau a été notre civilisation – et ce depuis le XVI^{e} au moins – à la fois le plus grand instrument économique et notre plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Les civilisations sans bateaux sont comme les enfants dont les parents n'auraient pas un grand lit sur lequel

[1] *Ibid*. p. 111.
[2] *Idem*.

> on puisse jouer ; leurs rêves alors se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la hideur des polices la beauté ensoleillée des corsaires. »[1]

L'hétérotopie de ce navire, selon Michel Foucault et le rapt d'Hélène métamorphosée en un voile, c'est-à-dire en objet, selon Bertrand Westphal, sont deux éléments que nous pouvons rapprocher d'un événement de l'histoire de l'Algérie/Cyrtha, à savoir la colonisation française. En 1830, les raisons de la conquête française en Algérie, sont, on le sait, souvent liées au fameux « coup d'éventail »[2], même si, en réalité, les véritables motifs de la colonisation française sont beaucoup plus complexes parce qu'ils relèvent de problèmes internes qui préoccupent la France de l'époque. En outre, il s'agit d'assurer la survie de la colonie française dans ce territoire-femme aux charmes exotiques. Pour y parvenir, il faut alors opter pour la propagande nationaliste et solliciter le concours complaisant des écrivains français de l'époque. De plus, la France évoque la fameuse notion de « mission civilisatrice » au pays des Barbares :

> « Dans ce cas, alors, la prudence des écrivains était bien justifiée ; de plus, le prétexte d'une mission civilisatrice au pays des « barbares » ne trouvait pas grand écho chez les poètes et les hommes de lettres. Cependant, après la prolifération des entreprises coloniales, le voyage et les déplacements touristiques des Français devinrent de plus en plus importants dans cette terre d'Orient. Ainsi, les noms de célèbres écrivains français brillent à travers les lignes de l'histoire de la littérature de voyage en Algérie ; une littérature que nous pouvons classer parmi les écrits orientalistes très répandus au XIX^{e} siècle. »[3]

À ce point de notre réflexion et pour faire écho aux propos de Michel Foucault et de Bertrand Westphal, nous allons reprendre les éléments qui sont les symboles de cette conquête, à savoir l'éventail et le bateau. Si l'on compare la conquête de l'Algérie à celle de Troie, on peut remarquer que l'objet symbolisant les effets de la violence sur la cité troyenne, un morceau de tissu, se trouve remplacé par un éventail, dans la version algérienne ; de la même façon, le cheval de Troie, fabriqué par les Grecs, devient le bateau foucaldien puisque l'Algérie, en tant que territoire ouvert sur la mer, est accessible par la voie maritime.

---

[1] FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies, op. cit.*, p. 36.
[2] Cf. p. 378.
[3] http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie16/haddar.pdf p. 126, consulté le 08/07/2012.

Pourtant, même si l'Algérie/Cyrtha que nous décrit le narrateur de Salim Bachi est ouverte sur la mer, elle demeure un lieu fermé, voire intime, représentant « un monde enclos en lui-même, notre monde à tous »[1], comme nous le dit Hocine. De même, à l'image de la cité troyenne, elle se cache derrière ses portes. Mais, une fois ce corps conquis par l'autre, l'épopée prend fin ; Cyrtha ouvre ses portes et les étrangers pénètrent la ville[2].

Ainsi, l'éventail devient, ici, comme un moyen, voire un prétexte, pour pénétrer cette terre d'Algérie/Cyrtha, ce corps métaphorique tant désiré et presque vierge parce que les invasions qui ont précédé celle de la France au XIX^e^ siècle n'ont pas duré assez longtemps pour l'explorer en profondeur. Nous pensons, en ce sens, au Sahara, cette mer de sable infinie ressemblant au ventre d'une femme par sa couleur, conquis par les Français un siècle plus tard[3]. Dans ce corps totalement démesuré, la dimension spatio-temporelle s'efface en raison de l'immensité du territoire qu'il représente et devient une sorte de néant, un lieu d'engloutissement de la mémoire :

> « Le Sahara, vaste étendue où se perdaient les lignes, imbibait ma cervelle, chassait la cité de mes pensées en gommant toute réalité. La ville aussi effaçait les frontières, brisait les contours : l'horizon de sable semblait à tout moment prêt à plonger dans le néant, s'écoulant dans le lit de nos mémoires asséchées. »[4]

Quant au bateau, puisqu'on est au XIX^e^ siècle, il est la figure de l'hétérotopie de la civilisation française de l'époque, comme l'explique Michel Foucault, et de ce fait, il représente l'objet facilitant le viol de la femme sur laquelle fantasme l'étranger. Pour le colonisateur, l'espace est alors perçu comme un corps féminin à conquérir. De ce point de vue, la conquête d'un nouveau territoire demeure, à chaque fois, un fantasme infiniment renouvelé qui nourrit l'imaginaire du colonisateur occidental dans le but, par exemple, d'explorer et d'exploiter de nouveaux territoires vierges. D'ailleurs, on parle souvent d'un

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 66.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit.*, p. 15.
[3] Cf. p. 379-383.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 122-123.

certain « orientalisme »[1], né de la pensée et du discours occidental[2], au moment de la conquête coloniale.

Dans ce cas, précisément, l'orientalisme, appréhendé comme un cliché en raison des idées qu'il véhicule, ne peut être détaché de la réalité coloniale. En fait, il s'agit d'un ensemble de représentations que le colonisateur se fait de l'autre : avant tout, il convient de coloniser par l'imaginaire, par des fantasmes. Cet autre est ici, bien entendu, le corps d'une femme. Ces mêmes représentations ne sont, en réalité, que les désirs refoulés du colonisateur et restent, le plus souvent, liées à l'enchantement des sites exotiques et méditerranéens de l'Algérie/Cyrtha, comme à la beauté de ses décors, de ses couleurs et de ses lumières. C'est pourquoi le colon maltais de *La Kahéna*, Louis Bergagna, en route pour l'Algérie, déclare au capitaine du *Loire* : « Et, croyez-le ou non, nous désirions ces terres infernales, comme l'homme la femme de son voisin »[3]. Cette déclaration est très significative dans le sens où le choix esthétique suppose la terre et la femme à la fois. Cela suscite une interrogation chez le capitaine du navire : « Peut-être percevait-il chez le colon ce désir intime de la conquête, l'aiguillon charnel de l'aventure ? »[4]

Ainsi, telles les Muses dans la mythologie, ces mêmes paysages sont recherchés par l'âme des poètes romantiques et leur servent de source d'inspiration. Nous remarquons que la quête, ou plutôt la conquête du lieu prend, ici, une dimension poétique dans le sens où il s'agit pour le poète de découvrir et d'explorer de nouveaux territoires enchanteurs. Souvent, ces caractéristiques, principalement esthétiques, se transforment, dans l'inconscient de l'homme occidental, en un désir charnel. Bertrand Westphal explique bien cette quête fantasmatique du colonisateur qui, selon lui, reste incontestablement liée à l'intime :

[1] Cf. Edward W. Saïd, *L'Orientalisme – l'Orient créé par l'Occident* ; trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Ed. du Seuil, 1997.
[2] Voir l'introduction : Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1998.
[3] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 28.
[4] *Ibid.* p. 28.

> « […] la conquête du territoire demeure un enjeu fondamental, mais elle n'a d'autre ambition que d'établir la présence irénique du corps dans l'espace, d'inclure l'intimité dans une relation acceptable avec la sphère publique. »[1]

De ce point de vue, il est évident qu'outre l'Algérie/Cyrtha, dans ce territoire féminisé, c'est la quête de la femme maghrébine fantasmée qui est aussi envisagée par l'auteur. Ce fantasme nous renvoie à une idée déjà évoquée par le géocritique, celle de la ville-femme de couleur, appelée aussi chicana[2]. Pour lui, cette dernière, représente la femme « beure ». En ce sens, le corps de la femme « véhicule un autre discours encore, celui de la femme de couleur, celui de la chicana, celui de la beure, tout discours minoritaire décliné au féminin et donc doublement minoritaire. Dans une société occidentale où la discrimination raciale a longtemps été vive, et continue à l'être […]. »[3]

Ainsi, dans le contexte de la colonisation, il semble que la femme chicana/beure décrite par Bertrand Westphal corresponde ici à la femme « indigène » des romans de Salim Bachi appelée *La Kahéna* ou guerrière antique[4] :

> « *La Kahéna* persistait dans la mémoire des indigènes comme la femme qui se refusa à eux et qui se dressa à rebours de la conquête musulmane. Ces mêmes indigènes oubliaient que *La Kahéna* était des leurs, puisque berbères ils le furent tous et que tous se dressèrent contre l'envahisseur […]. »[5]

Cependant, le mot indigène, avec toutes ses connotations, renvoie généralement à l'idée de discrimination raciale parce que cette « femme de couleur », est, selon le point de vue orientaliste d'Edward W. Saïd, barbare et sauvage ; il convient donc de la civiliser. Ceci justifie, en partie, les fameuses missions civilisatrices que nous avons évoquées précédemment. Nous voudrions cependant nous y arrêter un instant, car ces missions supposent toujours un déracinement culturel puisqu'il s'agit d'imposer la culture du dominant au dominé.

L'Européen est, alors, souvent perçu comme un être supérieur et l'archétype du monde occidental dominant le territoire du colonisé. L'un des personnages, Hamid Kaïm,

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 112.
[2] *Ibid*. p. 112.
[3] *Idem*.
[4] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 19.
[5] *Ibid.* p. 110.

se remémore, au moment de la colonisation, son parcours scolaire, assuré par son instituteur, M. Germain. Ce dernier ne lui apprend pas l'histoire de l'Algérie, mais l'histoire de France en dessinant les contours géographiques de ce pays. Ainsi, il semble que le déracinement soit, avant tout, géographique, territorial et frontalier. En ce sens, l'identité est ramenée aux principes du territoire et à ses frontières :

> « […] Nous refermions ensuite nos cahiers et, les bras croisés, écoutions M. Germain nous conter l'histoire de France.
> *La France, notre patrie ! La terre de nos ancêtres !*
> Nous apprenions à tracer les contours géographiques de *notre patrie*, à dessiner les fleuves et ses monts, à peindre ses plaines verdoyantes, qui se déployaient dans nos esprits comme autant de tapis magiques […]. Quand je revenais le soir, je racontais à mon père cette même histoire de France qui, sans l'ennuyer, le laissait songeur ; parfois, un sourire léger comme un voile se déposait sur son visage, sourire qu'il se hâtait d'effacer. »[1]

Précédemment, nous avons évoqué l'image du territoire, perçu comme un corps de femme par l'étranger conquérant. On est bien là confronté à cette dualité et à cette ambivalence qu'incarne la ville-femme : c'est un corps hétérotopique aimé et haï, fantasmé et méprisé, un espace suscitant l'illusion et la désillusion à la fois. En bref, il s'agit d'une représentation construite par le colon participant d'une double fascination celle d'Eros (la vie) et de Thanatos (la mort) à l'œuvre dans l'imaginaire du conquérant. Ainsi, l'étude de la métamorphose du lieu en corps hétérotopique féminin, au sens de Michel Foucault, nous permet d'avancer que cet espace, pris dans sa dimension transgressive par rapport à l'organisation coloniale des lieux du quotidien, dessine une nouvelle frontière. Il s'agit d'une nouvelle ligne de fuite deuleuzo-guattarienne : géographique, historique et culturelle ; la frontière relève, tout à la fois, d'une cartographie bien réelle et d'un imaginaire instable où l'identité, de l'autre et du pays conquis, fluctue de façon irrationnelle dans plusieurs directions paradoxales, voire contradictoires.

1/2 De Cyrtha à Carthago ou de Charybde en Scylla

La ville-femme de Salim Bachi, une fois conquise par l'étranger, devient un territoire de perturbations parce qu'elle est un champ de bataille et subit d'autres

[1] *Ibid*. p. 200.

métamorphoses au point de devenir étrangère aux Cyrthéens. Ces métamorphoses, le plus souvent, sont négatives parce que cette ville-femme se transforme en une ville-monstre. C'est pourquoi elle provoque la fuite du narrateur comme de ses habitants. Nous nous proposons donc d'analyser les différents avatars de cet espace hétérotopique.

Il est évident que toutes ces mutations témoignent de l'existence d'un lien entre l'espace géographique et les conquêtes qui l'ont traversé. Catherine Malkovich-Rioux examine ce lien dans son article « Le champ de bataille, ou les métamorphoses de l'espace »[1]. Pour cet auteur, il existe un lien étroit entre l'espace, l'étendue géographique, le champ et la guerre, lien exprimant plus précisément le but et la nature de cette dernière. Dans son analyse, elle s'appuie sur la critique du sociologue Gaston Bouthoul, fondateur de la polémologie[2], prise dans le sens que lui donne cet auteur. Ainsi, dans une perspective géocritique, l'étude de l'impact du territoire de la guerre présente un intérêt :

> « […] de la conquête à l'annexion pure et simple, la bataille décline toutes les formes de la prédation territoriale. Tout conflit, que l'impulsion en soit une volonté de l'expansion, d'annexion ou de libération, se mesure et s'évalue à l'aune du territoire. »[3]

Ainsi, au sens de Catherine Malkovich-Rioux, le conflit propose une nouvelle perception de l'espace en perpétuelle métamorphose, qu'il demeure sous l'empire de la volonté de l'auteur ou l'excède en le faisant fuir : c'est, en tout état de cause, un espace anonyme et étranger à lui-même, mais aussi à ses propres habitants. La relation entre l'espace (souvent en mutation) et le conflit est, structurellement, réciproque dans la mesure où « sur le champ de bataille, la géographie est impliquée dans le conflit, prend part à la stratégie ; à l'inverse, le conflit bouleverse la géographie de ses conquêtes, de la ratification de ses traités »[4]. La conquête est donc la raison de la perturbation géographique, de la métamorphose spatiale et de la déterritorialisation du territoire. En bref, c'est le temps de la remémoration qui permet la réappropriation symbolique et

[1] MALKOVICH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille, ou la métamorphose du lieu », in *La Géocritique : mode d'emploi, op. cit.,* p. 60.
[2] La polémologie est une discipline ayant pour but l'étude des conflits sous divers aspects : leur motivation, leur origine, leur périodicité, mais aussi le rapport de la violence engendrée par ces conflits avec les individus.
[3] MALKOVICH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille, ou la métamorphose du lieu », in *La Géocritique : mode d'emploi, op. cit.,* p. 60.
[4] *Ibid.* p. 60.

affective de l'espace géographique, mais aussi ouvre à la mutation. Ainsi, s'impose à nous la double image de Cyrtha, ville-territoire et ville-femme, entrée en lutte avec son adversaire. De façon inversée, le narrateur du roman *Le Chien d'Ulysse*, en recourant au discours de la guerre, raconte l'un de ces moments de réconciliation avec son amante, ville-femme :

> « Elle (Cyrtha) délaissait le champ de bataille, non pour se reconstituer et s'élancer à nouveau sur son adversaire, moi, Hocine, mais plutôt pour me permettre de me reconstruire, d'aménager ainsi de nouvelles places, de nouvelles perspectives où ses troupes ordonnées couleraient à nouveau comme un fleuve qui, après de multiples détours et crues, aurait rejoint son lit de pierres. Cyrtha attendait son heure dans la certitude de la victoire. »[1]

Pris dans le tourbillon des conflits, l'espace cyrthéen, ce champ de bataille déterritorialisé, subit différentes mutations. Ainsi, le nom de Cyrtha devient un avatar de Circé, sorcière qui, dans le récit odysséen, transforme les hommes en animaux. Cela fait d'elle « une ville à l'attraction magique », selon l'expression de Martine Mathieu-Job, et elle symbolise, en outre, la magicienne au pouvoir séducteur que craignent les hommes. Cela nous rappelle aussi l'une des figures féminines les plus connues de la mythologie grecque, la nymphe Calypso, célèbre pour la magie de son pouvoir séducteur, proche de celui de Circé. Dans le récit homérique, elle retient Ulysse sur son île et fait de lui son captif ; comme ces deux magiciennes, Cyrtha cherche à séduire Hocine et à lui faire peur. Précisons que dans le cadre de ses métamorphoses, elle retrouve, par moments, son apparence première, c'est-à-dire qu'elle redevient un lieu d'apaisement, procurant ainsi au narrateur un fort sentiment de sécurité : « Cette nuit, parcourir Cyrtha m'apaisait. Impassible, la ville me laissait aller où je voulais. Elle ne cherchait plus à me séduire, ni à m'effrayer. Ses venelles ne s'ouvraient plus sous mes pieds, ses échoppes restaient closes »[2].

Si ce n'est pas la ville qui s'apparente aux traits de la magicienne, c'est un de ses quartiers qui se les réapproprie. *La Kahéna* emblématise plus particulièrement ce genre de lieu au pouvoir magique, surtout lorsque les personnages deviennent ses propres captifs. L'un d'entre eux est le professeur de littérature de Cyrtha : « Ali Khan, que *La Kahéna*

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 75.
[2] *Ibid.* p. 143.

emprisonnait, magicienne rendue à la vie par effraction » qui « tomba en délire, esprit et corps tremblant »[1].

Si, par moments, la ville abandonne les caractéristiques de la magicienne, c'est pour se métamorphoser en une ville-ogresse qui dévore ses propres habitants :

> « […] comme Cyrtha, qui engloutissait chaque jour un bon millier de mauvais sujets et les recrachait dans ses venelles où flottait depuis des mois une insoutenable odeur de macération – les corps pourrissaient au soleil ; le port gisait, inerte et les navires ne croisaient que de loin en loin ; parfois, une voile se dirigeait hardiment vers l'embouchure, à l'endroit exact où tentaient de se rejoindre les bras des remparts en une étreinte avortée depuis que la cité existait […]. »[2]

Dans cet extrait, l'auteur compare cette ville-femme à l'ogresse. L'ogre est l'emblème de la force aveugle et dévoratrice qui, symboliquement, se rattache au monstre avaleur et cracheur. Par le biais de cette image négative et du champ sémantique de la métamorphose (elle « engloutissait, recrachait »), nous pouvons dégager l'idée véhiculée par l'auteur de la perdition des Cyrthéens par leur propre ville qui, au lieu de la vie, leur offre la mort, tout en les transfigurant.

Par ailleurs, en suivant l'itinéraire, semé d'embûches, qu'emprunte le narrateur, durant ses déplacements au sein de ce lieu hétérotopique, nous allons voir que cette ville représente les enfers mythologiques, un « enfer singulièrement semblable à celui d'Homère », tel qu'il est décrit dans le récit odysséen. Lorsque Hocine et Mourad voyagent en « bus » pour se rendre à l'université, le narrateur remarque que le monde dans lequel il vit ressemble à l'enfer :

> « Dans la cabine, comprimés comme des merlans, ouïes écarquillées, nous nous bavons dessus en rêvant plongeons et ondulations sous-marines. Le chauffeur – un panonceau sur le tableau de bord le précise – se nomme Sidi Karoune. Traduction : M. Charon. Aimable présage. Lui verser une obole. Nom d'une barque ! Qui tangue sur la route sinueuse plus frêle qu'esquif sous le vent. »[3]

[1] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 116.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 107-108.
[3] *Ibid.* p. 29.

Dans cet extrait, Salim Bachi compare l'univers cyrthéen à celui de la demeure de l'Hadès. En effet, le « bus » ressemble à la barque funèbre et son conducteur au passeur de la mythologie, Charon, auquel il faut verser une pièce d'or. En transportant les Enfers mythologiques homériques dans le monde contemporain et à travers cette image à visée parodique, renvoyant au champ sémantique du monde souterrain (« Charon, obole, barque, esquif »), l'auteur met en scène une société déchue en proie à l'agonie. Il semble que l'enfer incarne ainsi le lieu des métamorphoses, voire des châtiments. La descente d'Hocine et de Mourad dans cet endroit chaotique symbolise le passage de la surface à la profondeur, de la lumière aux ténèbres, et, de manière plus concrète, de la vie à la mort ; cela traduit la difficulté du déplacement dans la « route sinueuse » que nous décrit le narrateur au milieu de cet univers obscur.

En outre, dans ce lieu ténébreux, tout le monde est considéré comme un inconnu, tout aspect identitaire disparaît. Nous assistons à une mise en abyme de la métamorphose dans le sens où Cyrtha, figurant le monde infernal, prend, en outre, une apparence fantomatique. Ville-fantôme, elle hante l'esprit du narrateur. Ainsi, durant ses errances nocturnes, les rues, « sans noms », de la ville lui parlent dans l'obscurité et l'interrogent sur son identité : « Qui donc es-tu ? Hocine, rien de plus. Elles se détournèrent. Un instant, s'il vous plaît… un instant »[1]. Nous remarquons que, dans cette métamorphose, la ville perd son identité puisque ses ruelles sont qualifiées de « sans noms ». Alors, nous nous interrogeons : est-ce en raison des différentes conquêtes que cette ville-femme n'a plus d'identité et représente les Enfers ? Ou alors s'agit-il d'une des obsessions de l'auteur à vouloir créer une ville, ayant perdu sa matérialité, pour représenter de façon allégorique le monde d'aujourd'hui ?

Poursuivant le fil de ses métamorphoses, Cyrtha quitte l'image de la ville-fantôme pour incarner celle des animaux mollusques. Telle une matrice, elle ressemble soit à un coquillage, soit à un colimaçon :

> « Cyrtha ressemblait à un coquillage, une conque allongée par mille anneaux aux circonvolutions éternelles. »[2]

[1] *Ibid*. p. 218.
[2] *Ibid.* p. 83.

« Cyrtha absorbée par ma cervelle d'enfant, dont les rues en colimaçon dessinaient les cercles de l'enfer […]. »[1]

La coquille représente, ici, le monde intérieur, ou mieux l'origine du monde intérieur du corps, dans lequel sont enfermés les habitants. Elle est le ventre maternel, un corps ténébreux, sans lumière.

En raison de toutes ces métamorphoses, la Cyrtha de Salim Bachi change aussi de nom. Elle devient Carthago, dans son roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, un avatar de la cité antique, Carthage. La ville punique représente l'actuelle Alger et la situe dans un contexte encore plus violent et cruel. C'est une ville au destin tragique, à l'image de la cité en flamme qui voit ses enfants bâtir « leurs naufrages »[2]. Carthago est un lieu qui permet à son auteur d'aborder les sujets les plus marquants de notre époque : l'exil – « l'enfer des indépendances ratées »[3] – la traversée marine avec tous les risques qu'elle comporte – « Carthago était prodigue en marins désespérés »[4] – la servitude subie par les migrants clandestins (incarnée par le personnage du sénégalais Robinson, ami de Sindbad), les différentes représentations négatives que l'Occident se fait de l'islam et la peur que suscite la religion du prophète Mahomet[5] – « Peut-on croire en la foi qui s'affiche ? »[6].

Comme nous le suggère le sous-titre « De Cyrtha à Carthago ou de Charybde en Scylla », le remplacement de la ville de Cyrtha par celle de Carthago, ne fait qu'aggraver la situation – c'est « tomber de Charybde en Scylla », selon l'adage bien connu. Ces deux villes sont, au fond, la réincarnation des deux monstres de la mythologie. Espaces de la monstruosité, ce sont des cités infernales qui enferment la violence des cités en ruine qui se construisent et se déconstruisent éternellement, métaphore d'une Algérie ravagée par les guerres et par les conflits, « détaillant sans ménagement les troubles de son histoire et la folie meurtrière des hommes »[7]. Carthago est la ville ruinée par les scandales, que ses

[1] *Ibid*. p. 85.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 44.
[3] *Ibid.* p. 128.
[4] *Ibid.* p. 57.
[5] En 2010, Salim Bachi consacre un roman à la vie du prophète Mahomet qu'il intitule *Le Silence de Mahomet*, en réponse aux caricatures. Nous évoquerons ultérieurement ce récit. Cf. p. 400-401.
[6] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 227.
[7] http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2010/10/06/127-rl-48-la-rentree-litteraire-salim-bachi consulté le 15/07/2012.

habitants tentent de fuir afin de regagner la patrie de leurs rêves ; mais si, d'aventure, le retour a lieu dans la ville d'origine, c'est pour retrouver la mort. Ainsi, revenir vers Carthago est comme le signe de la fin des temps parce que le dernier Dormant, accompagné de son chien infernal, a accosté dans le port. Il vient, comme nous l'avons précisé antérieurement, pour juger les gens.

Ainsi, ces différentes métamorphoses dans l'espace et le temps sont les conséquences des faits historiques. Ce mouvement, à la fois corporel et langagier, affecte donc le territoire de Cyrtha qui se met à se déterritorialiser perpétuellement et constitue, pour ainsi dire, un acte fatal : le même lieu subit, ainsi, des mutations négatives, introduit une perturbation des repères et devient étranger à ses propres habitants. En même temps, la métamorphose, au sens métaphorique, est une manière de rendre compte de cette possibilité de faire face à la réalité, de l'expérimenter et de la dénoncer. Mais l'acte d'écrire implique un acte de créativité, car si l'on revient à la transformation de Cyrtha en un Phénix, on remarque que la métamorphose en un être mythique a une connotation positive que nous pouvons rattacher à son ultime transformation, celle de Carthago, la ville en flamme. Le feu est certes destructeur, mais en même temps, il est l'un des éléments qui redonnent la vie. C'est l'une des particularités du Phénix. En fait, dans le roman *Le Chien d'Ulysse*, Cyrtha s'approprie les caractéristiques de l'oiseau fabuleux de la mythologie qui meurt et renaît toujours de ses cendres :

> « Cyrtha se consumait. Et les trois millénaires d'Histoire tombaient en cendres […]. »[1]
> « Longtemps, je rêvai sa chute et sa résurrection, lança Hamid Kaïm. »[2]

En comparant Cyrtha à cet être immortel, Salim Bachi nous montre que les mythes ont une valeur symbolique. Mais le passage au mythe ne s'effectue, ici, que par le biais du corps hétérotopique parce que le mythe reste profondément attaché à l'espace. Cet espace corporel enferme toutes les métamorphoses, celles de la femme à l'apparence fantomatique et celles des femmes mythiques, telles Circé, Calypso, Pénélope, etc. Sont aussi présentes les métamorphoses du Phénix, des animaux mollusques, des enfers de la mythologie, etc. En ce sens, tous ces mythes sont convoqués au service de la littérature, puis réactualisés par l'auteur pour expliquer et interpréter l'Histoire de cet univers cyrthéen, cruel, tel qu'il

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 199.
[2] *Ibid.* p. 143.

se présente, même si l'Histoire semble se vivre et se jouer dans l'Algérie postcoloniale. Ainsi, comme le souligne Martine Mathieu-Job, le monde contemporain « finit par perdre sa matérialité pour figurer le monde vécu et ressenti, par les hommes […] et symbolise en cela une certaine universalité : ce fonctionnement paradoxal est le propre des mythes, aptes aux multiples actualisations »[1]. En outre, le mythe fonctionne comme un filtre magique permettant à l'auteur de rassembler et de superposer symboliquement plusieurs réalités dans un monde possible.

Ainsi, la métamorphose a pour fonction d'assurer, non seulement, la dynamisation de l'acte d'écrire, qui se manifeste à travers la métaphore de la transformation corporelle, mais encore l'exploration de l'espace « qui se trouve dans sa motivation profonde dans une expérience quotidienne d'une conjonction du mouvement physique et du dynamisme créateur »[2].

Le recours à la métamorphose, avec toutes les figures qu'elle engendre, est une des manières de dire le monde avec, bien sûr, un retour vers le monde des origines, figuré par le Phénix qui meurt puis renaît de ses cendres. C'est, en tout cas, une des possibilités que nous propose Salim Bachi dans l'organisation de ses textes autour d'une parole des origines. Ce choix lui permet de retrouver ses repères, de se reconstruire et de déployer sa propre pensée. C'est un espace foncièrement mouvant, une sorte de zone de perturbation géographique et littéraire. Ainsi, les récits prennent un sens profond et l'écriture devient elle-même un acte fondateur, donnant sens à la création de cet espace hétérotopique, à la fois effrayant et intime, qui se déchiffre à la manière d'un atlas géographique.

2/ Pour une lecture cartographique du lieu

Les métamorphoses de ce corps hétérotopique nous conduisent à analyser le concept de la cartographie corporelle au féminin. La géographie imaginaire des romans de Salim Bachi et sa métaphoricité hétérotopique se rattachent à l'idée de la conquête historique et politique de l'espace. C'est pourquoi il nous paraît judicieux, ici, de reprendre

[1] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 345.
[2] LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe : ville, errance, écriture, op. cit.*, p. 231.

la cartographie dans le sens de l'hypothèse déjà formulée de la perception de l'espace. Dans sa version érotique, elle y est présentée comme un corps féminin, sur lequel fantasmerait le colonisateur et qui deviendrait ainsi un aiguillon inavoué de la conquête du territoire. Pour autant, cette hypothèse ne peut prétendre tout expliquer. Il nous paraît nécessaire d'analyser et de comprendre aussi cet espace hétérotopique et féminin dans sa dimension non érotique, à la manière d'une carte macroscopique du paysage. En d'autres termes, il est question de lire et d'appréhender le « tracé spatial » de l'Histoire, par le biais de la cartographie parce que la carte, en tant que telle, « situe l'histoire d'un peuple dans le territoire qui lui est dévolu ou dans le territoire qu'il s'est attribué »[1].

Bertrand Westphal examine ce principe de la cartographie[2] en recourant à l'œuvre picturale de l'artiste dublinoise Kathy Prendergast. Cette dernière s'intéresse, dans ses œuvres iconiques, à l'étude de la cartographie (géomorphique) en associant « la vision d'une cartographie destinée à prendre la mesure du corps féminin à celle, plus traditionnelle, qui sert de prélude à la conquête territoriale »[3]. Selon le géocritique, l'artiste irlandaise nous présente son pays comme un territoire postcolonial tout en évitant « volontairement » de livrer des explications ou des interprétations de ses œuvres d'art. Le but du peintre est, bien sûr, de laisser l'interprétation des tableaux aux spectateurs. Selon Catherine Nash, ceci provoque, d'une certaine façon, une perturbation et une menace chez les observateurs ou les visiteurs. Elle dit, en effet, que « l'ambiguïté de la série – les réponses qu'elle (Kathy Prendergast) n'offre pas – a également un effet subversif »[4]. Dans les années quatre vingt-dix, Kathy Prendergast a approfondi son étude de la cartographie et Bertrand Westphal nous précise qu'en1999, elle a présenté une carte des États-Unis et du Canada sur laquelle on peut lire de nombreux toponymes comprenant l'adjectif *lost*. Cet adjectif révélateur est aussi le nom de l'œuvre iconique qui exprime naturellement l'idée de l'égarement, de la perdition, voire de *l'éclipse* : *Lost Greek*, *Lost Canyon*, *Lost Spring*, *Lost Lake*. Cette importance symbolique du thème de la disparition dans l'œuvre de Kathy Prendergast avait été pressentie par Catherine Nash avant même la réalisation de cette série de peintures intitulée *Lost*. En évoquant l'Irlande dans un commentaire des tableaux de Kathy Prendergast, en 1983, elle avançait l'explication suivante :

[1] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2011, p. 67.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 115.
[3] *Ibid.* p. 115.
[4] *Idem.*

> « Les lieux sont nommés. Cette dénomination est liée à des idées de perte de langage. Ce déclin du langage est à son tour lié à l'idée de la perte d'un style de vie distinct et d'une relation au lieu considérée comme plus intime et authentique que celle qui a présentement cours. »[1]

Nous avons esquissé une lecture de l'espace hétérotopique en recourant à la cartographie, pour nous permettre de mieux cerner et comprendre l'espace cartographique dans les œuvres de Salim Bachi. En effet, dans la mesure où la cartographie nous amène à penser un moment précis de l'Histoire, celui du colonialisme et du post-colonialisme, cartographie et post/colonialisme interagissent réciproquement. Bertrand Westphal explique ce phénomène ainsi :

> « En définitive, la carte et le territoire, le corps et le discours minoritaires constituent un ensemble indissociable qui investit le carrefour où se croisent représentation macroscopique et représentation hétérotopique de l'espace. »[2]

2/1 Territoire trop-plein et territoire encore-vide

C'est dans une dualité, forgée par Bertrand Westphal, celle d'espace encore-vide et d'espace trop-plein que nous proposons de situer l'étude de l'espace cartographique. L'étude de la carte au fil de l'Histoire avec ses enjeux politiques, militaires et commerciaux, voire culturels, ne cesse de s'affiner en raison de ses perpétuelles mutations. Ces mutations sont surtout perceptibles à partir du XVI^{e} siècle parce que « durant la Renaissance et les siècles qui ont suivi », « la perception du monde changea »[3]. En outre, ce n'est pas un hasard si la cartographie se rattache, le plus souvent, à l'idée de la conquête puisque le phénomène de la conquête et du colonialisme s'accélère et s'accentue en ces temps modernes[4].

Il s'agit pour le colonisateur soit de se débarrasser et de vider des espaces trop-plein, soit d'étendre son empire. En d'autres termes, il faut chercher et trouver des territoires encore-vides afin de repeupler ces espaces réputés vierges et inhabités dans

---

[1] NASH, Catherine, « Remapping the Body/Land : New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland », in *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*, Alison Blunt, Gillian Rose (eds), New York, London, The Guilford Press, 1994, p. 240. Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 116.
[2] *Ibid*. p. 116.
[3] *Ibid.* p. 99.
[4] Cf. Michel Foucher, *Fronts et frontières – Un tour du monde géopolitique*, Paris, Fayard, 1988.

l'imaginaire du colonisateur. De ce point de vue, la conquête[1] et la colonisation, pour les Occidentaux, est justifiable dans la mesure où « l'extension globale du lieu correspondrait à l'irréfrénable besoin de coloniser le nouveau pour se rassurer d'abord et se glorifier ensuite »[2]. Il semble que l'utilisation de la carte soit un moyen efficace pour cerner les territoires dits « nouveaux »[3] car l'une des caractéristiques principales de la carte, c'est qu'elle permet d'avoir une vision, certes réduite mais globale de l'univers. En ce sens, elle « est utilisée pour cerner le monde »[4]. Mais ce même univers est changeant et instable dans la mesure où les frontières peuvent en être gommées à tout moment en raison de l'hétérogénéité, de la mouvance et de la fragmentation du territoire. En un mot, ce territoire est transgressif, en raison des strates historiques qui le traversent au fil des siècles.

Toutefois, il convient de préciser qu'avant d'en arriver là, c'est-à-dire de se servir concrètement d'une carte pour remplir les espaces encore-vides, il ne faut pas oublier de mentionner que la carte est, d'abord, une représentation mentale et c'est là justement l'un des principes majeurs de la cartographie. Cette dernière permet de montrer que n'importe quel territoire, même s'il est « réel », est, avant tout, un espace mental. Il peut être aussi fabriqué par les auteurs puis réinvesti par les arts mimétiques comme, par exemple, la littérature dans le cadre de la propagande. De ce fait, la carte mentale devient la projection d'un univers plausible, à la fois réel et fictif. Il s'agit d'un mélange entre une géographie réelle et une géographie fantasmée, une sorte de monde possible, actualisé par le biais du langage. D'ailleurs, l'atlas imaginaire qu'esquisse le héros odysséen dans les esprits de ses lecteurs, lors de ses pérégrinations méditerranéennes, n'est, en réalité, qu'une vue d'ensemble de l'univers intériorisé par Homère. Cela est, bien sûr, le propre de la

[1] Bertrand Westphal, dans *Le Monde plausible*, fait une remarque pertinente en revenant sur l'étymologie du verbe « conquérir ». Selon lui, ce verbe résulte du latin « conquerre » mais n'a pas de synonyme, sinon des paronymes : « conqueri », voulant dire « se plaindre beaucoup » et « conquirere » signifiant « chercher de toutes part ». L'auteur explique le phénomène de la colonisation en se basant sur ces deux acceptions, et il est évident que le premier dérivé concerne les colonisés et le second les colonisateurs : « Quand les uns cherchent de toutes part, les autres se plaignent beaucoup. C'est ce que l'on a constaté au Mexique, au Pérou et dans toutes les terres où le prétendant à la conquête cherchait de toutes parts ». Cf. Bertrand Westphal, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit.*, p163.

[2] *Ibid*. p. 245.

[3] Certains auteurs de récits de voyages évoquent l'invention d'un lieu, plutôt que la découverte de celui-ci. C'est le cas, par exemple, de l'invention du contient américain. C'est pourquoi Thomas Gomez publie, en 1992, *L'Invention de l'Amérique : mythes et réalités de la conquête* et Rabasa, pour sa part, publie en 1993, *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*. Cf. Bertrand Westphal, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit.*, p. 164.

[4] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 97.

littérature, apte à créer des univers et des paysages qui s'adaptent et se rapprochent de la réalité vécue :

> « […] Ulysse trace une carte par son discours ; il trace une carte faite toute de mots, et non de lieux référencés. »[1]
>
> « […] Mais tout change et se transforme, le monde d'Homère, vierge de découvertes et peuplé de figures chimériques, n'est plus : l'homme fait face aujourd'hui à la saturation du monde, le familier prime sur le fabuleux […]. »[2]

Effectivement, en ces temps modernes, le monde mythique d'Homère cède la place à de nouvelles perceptions de l'espace, placées sous le signe de la colonisation contemporaine. Au XIX^e^ et au XX^e^ siècle, la découverte de nouveaux espaces géographiques, voire de nouvelles lignes de fuite, au sens littéraire de Deleuze et Guattari, devient un acte récurrent et va jusqu'à nourrir les récits littéraires. Ainsi, l'homme conquérant reste souvent confronté à ce double sentiment de tantôt vider des espaces pleins et tantôt remplir des espaces vides, comme l'exprime Bertrand Westphal : « Horreur ! Quand tout se remplit, il faut refaire de la place, car si la nature a horreur du vide, l'homme a souvent horreur du plein »[3]. Nous l'avons évoqué dans la page précédente, l'envahisseur, lors de ses déplacements parcourt et sillonne le globe terrestre. Pour lui, cette représentation de la terre, s'accompagne, en général, d'une carte dans la conquête du territoire choisi, parce qu'il semble que le goût de la conquête a fait, de ce même globe terrestre, un univers très vaste. L'espace colonisé, difficile et presque impossible à maîtriser, se doit d'être converti en cartographie. En ce sens, la carte a pour fonction de réduire le monde sans pour autant l'effacer complètement. Elle témoigne, en outre, chez celui qui la détient d'un fort de désir d'une pleine maîtrise de l'univers qui est à la fois mental et physique.

Ainsi, dans le second roman de Salim Bachi, *La Kahéna*, on remarque que le colon Louis Bergagna, symbole de la colonisation française en Algérie par son règne et par sa puissance, incarne l'archétype du conquérant au XX^e^ siècle. En 1910, ce colon maltais

[1] *Ibid*. p. 134
[2] *Ibid*. p. 116.
[3] *Ibid*. p. 100.

embarque à bord du Loire[1], aux côtés du capitaine Lentier. Ce dernier, ayant le goût de la conquête, lui sert de conquérant modèle :

> « Chaque jour, Louis Bergagna accompagnait donc le capitaine dans ses promenades sur le pont, suivant la déambulation fragile du marin, dont la moustache phénoménale servait tout à la fois de compas et d'astrolabe. »[2]

Avant de se diriger vers Cyrtha, le colon accoste à Cayenne[3]. On peut noter que Louis Bergagna, en compagnie de Charles Jeanvelle et du Cyclope, traverse l'Amazonie. L'Amérique, à l'image de l'Afrique, est, bien entendu, un continent à conquérir et à découvrir. En effet, ces trois hommes « partirent vers l'est en suivant un itinéraire tracé sur une carte à l'aide d'une boussole »[4] et « après une odyssée dans la jungle, parvenaient jusqu'à Rio de Janeiro et embarquaient pour l'Algérie »[5].

À travers la figure de ce colon, l'auteur attire notre attention sur un des événements historiques qu'a connus l'Algérie/Cyrtha de l'époque, c'est-à-dire durant la colonisation française : il s'agit de la politique du peuplement[6]. Cela rejoint l'hypothèse que nous avons formulée sur le phénomène d'espace-vide/espace-plein, car le mot de peuplement[7] sous-tend l'action de remplir un territoire vierge. En somme, il s'agit de peupler un territoire qui, à première vue, paraît vide ou presque…Mais en est-il vraiment toujours ainsi ?

Cela n'est pas nécessairement une évidence que le territoire soit « vide ». Peu d'espaces sont, en réalité, inoccupés parce que l'Autre, c'est-à-dire l'autochtone est là. Nous faisons allusion, ici, au territoire algérien. Il s'agit pour le colonisateur de se faire de la place, dans ce nouveau territoire, en fonction de ses occupants, même si, en réalité, ces derniers sont considérés comme quantité négligeable :

---

[1] Le *Loire* est, selon notre interprétation, un espace hétérotopique dans le sens où il incarne l'hétérotopie par excellence, telle que la définit Michel Foucault. Cf. p. 97.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 27.
[3] Au XIX[e] siècle, Cayenne est lieu de déportation, comme l'Algérie après la Commune.
[4] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 87.
[5] *Ibid.* p. 98.
[6] Cf. p. 382-383.
[7] Le terme de « peuplement » est, traditionnellement, défini de deux manières différentes : il peut renvoyer soit à un état (à savoir la distribution spatiale des populations sur un territoire, ou au sein d'un parc de logements), soit à une action (visant à modifier ou maintenir cette distribution). Cf. http://calenda.revues.org/nouvelle18393.html consulté le 27/07/2012.

> « La matérialisation des représentations locales s'exerce aux dépens d'autrui, car peu d'espaces sont totalement vides. Le degré d'occupation d'un lieu est fonction de la densité de sa population mais, pour le conquérant, elle est surtout tributaire d'une impression fugitive, d'un coup d'œil oublieux. »[1]

Le remplissage de l'espace se fait donc aux dépens de l'autochtone : il s'agit de le chasser de son territoire ou de le déloger en le reléguant au second plan et en faisant du nouvel arrivé (le colon) le nouveau propriétaire de la terre confisquée. L'objectif inavoué consiste, en somme, à l'effacer de ce lieu, même si cet effacement est mental. C'est de cette façon que le colonisateur des temps modernes parvient à créer une nouvelle nation dans un nouveau pays, car pour construire une nation, il faut un territoire et un peuple. Dans ce cas, le rapport de l'individu à la terre est important parce que si l'on revient à la définition du mot « nation »[2], on s'aperçoit que le territoire est l'un des critères évidents dans la construction d'une nation, voire d'une identité culturelle, historique, politique, etc.

De même, la notion de « territoire » est complexe et équivoque. Elle suppose une délimitation géographique et une répartition des terres formant un État défini, gouvernant son peuple. Avant son occupation, cet espace est, aux yeux du colonisateur, un lieu *amorphe*. Il ne prend forme qu'après avoir été conquis, délimité dans ses nouvelles frontières et investi selon les besoins du nouvel occupant. Il s'agit, en quelque sorte, de procéder à une « occidentalisation » du territoire en question qui rappelle l'autre continent, c'est-à-dire l'Europe, pour pouvoir y vivre en mettant en œuvre des schémas de style européen :

> « […] on habillait ou rhabillait l'Autre « à l'européenne » et son territoire (usurpé) était encadré par des lignes de confins qui rappelaient certes le principe des frontières séparant les États européens mais ne correspondaient à aucune réalité concrète. Cette mascarade était d'autant plus frappante qu'aucune antériorité territoriale n'était accordée au premier habitant des lieux. Avant la conquête, son environnement [l'environnement du territoire] était encore amorphe. Il appartient au colonisateur, figure quasi divine, de donner forme à l'espace, de s'emparer du lieu à son image. »[3]

[1] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit.*, p. 220.
[2] Cf. l'article « nation » de Brunet Roger, in *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, Reclus – La documentation française, 1992.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde Plausible – Espace, lieu, carte, op. cit.,* p. 221.

Dans ces conditions, l'acception même du mot « territoire » ne concerne plus seulement l'espace géographique, mais implique d'autres domaines comme le social, le culturel, le juridique, l'administratif et le politique, en bref, tout ce qui définit la nation d'un peuple ayant une identité collective. En définitive, le territoire est donc cet « espace approprié, avec sentiment ou conscience de son appropriation »[1]. Ainsi, les nouvelles lignes prennent forme et, une fois approprié, ce même territoire, avec toutes ses résonnances, est réduit puis représenté sur une carte, carte de la terre qui se superpose à la carte « inventée ». Cette carte « inventée » est la représentation du territoire en son entier, même si ce dernier est mis à l'échelle. Elle est, pour ainsi dire, une copie de la réalité en miniature.

Entre autres événements, l'histoire du colon de Cyrtha met bien en relief cette question de la carte et du territoire. Dès son arrivée dans cette terre promise, Louis Bergagna achète toutes les terres saisies « de force » aux autochtones et construit sa propre villa. Sur les suggestions d'un de ses ouvriers, il lui octroie le nom de *La Kahéna*, un « nom futur que lui soufflerait un de ses ouvriers, et qu'il trouverait beau, ne se doutant pas qu'il était une insulte pour les siens et pour sa lignée »[2]. Sur ces mêmes terres, il se lance dans l'exploitation du tabac et la plantation des vignes. Nous sommes ainsi plongés au cœur de l'hypothèse que nous avons formulée dans la page précédente, celle de l'effacement et du délogement de l'autochtone, hors de ses terres.

Mais, il y a des contextes où la cohabitation du colonisateur et du colonisé existe, par exemple, lorsque le colonisé est au service du colonisateur, ce qui ne gomme pas pour autant l'effacement dont nous parlions plus haut. C'est pourquoi Louis Bergagna, maire de Cyrtha, après avoir conquis la moitié de la ville, entame des travaux afin de modifier la « physionomie de la cité »[3], en reproduisant dans cette contrée obscure l'architecture occidentale. Nous assistons là, bien sûr, à la mutation du lieu selon une logique qui déconstruit les lieux historiques pour les remplacer par d'autres : « […] Ses chantiers, payés par sa municipalité, détruisirent quelques palais turcs et reconstruisirent, à la place,

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 53.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 51.
[3] *Ibid.* p. 17.

une seconde ville, occidentale dans le goût de ses administrés […] »[1]. Les différents travaux entrepris par le colon sont réalisés par les autochtones, notamment la construction de la villa et l'exploitation des nouvelles terres : « Il transforma la moitié des indigènes en dockers ou journaliers. Ils remplissaient ses bateaux une partie de l'année et cultivaient ses terres le reste du temps »[2].

À travers l'exploitation des autochtones, l'auteur se permet de dénoncer toutes les discriminations qu'exerce le dominant sur le dominé, en particulier la confiscation des terres ancestrales, figurées par cette tribu des Beni Djer. Cette spoliation de territoire, si l'on reprend ce mot, territoire, dans le sens que lui donne Manola Antonioli, implique, aussitôt, pour le peuple concerné, une perte identitaire. Cette perte s'exerce, en particulier, au niveau symbolique. Dépossédé de ses biens matériels et de son identité, le colonisé subit la violence et l'aliénation de l'autre :

> « Les Cyrthéens avaient bel et bien oublié les fulgurances et les conquêtes. Des étrangers cultivaient leurs terres. Louis Bergagna, le bâtisseur de *La Kahéna*, s'octroya les plus grasses, sur des milliers d'hectares. Il y planta sa vigne et son tabac. »[3]

La discrimination et la violence des rapports entre le colonisateur et le colonisé sont aussi dénoncées et explicitées par Salim Bachi à travers la relation « secrète » entre Louis Bergagna et sa maîtresse qui, en même temps, est sa femme de chambre. À l'image de ses semblables, c'est une « Arabe » haïe et dédaignée par les Français. Le colon, bien qu'il ait une épouse, Sophie Bergagna, la retient prisonnière dans son immense demeure :

> « […] l'homme regagna le lit de celle qu'il ne reconnut jamais, l'Arabe qu'il cachait aux yeux du monde, c'est-à-dire à la petite coterie des Européens racistes, et qu'il avait installée dans une des innombrables chambres de *La Kahéna*. Il la garda, cloîtrée dans la villa, jusqu'à la fin de ses jours, enfermée à double tour, secret ultime des années de chiennerie, symbole d'une occupation sans nom. »[4]

[1] *Ibid*. p. 17.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*. p. 51.
[4] *Ibid*. p. 98.

Revenons-en à l'un des principes de la cartographie. Il semble que la carte, de manière générale, n'est jamais fixe. Elle fonctionne comme un palimpseste[1] parce que les frontières, comme leurs territoires, bougent sans cesse. Si la carte se déterritorialise et se transforme en s'appropriant continuellement de nouvelles lignes de fuite provisoires, c'est parce qu'elle est liée, en permanence, à l'histoire du lieu en question, chargé de strates sédimentaires, un lieu qui, au fil des siècles, est synonyme d'hétérogénéité, d'instabilité et de mouvance[2].

De ce fait, il semble que cette carte soit modifiée à chaque fois que le territoire est possédé par un nouveau conquérant. Dans ce cas-là, il s'agit donc de faire apparaître les nouvelles frontières dont les contours se calquent sur les limites de la réalité changeante du lieu ; tel est le principe de la cartographie, rapporté par Manola Antonioli, dans son ouvrage *Géophilosophie de Deleuze et Guattari.* Dans le chapitre IV de son livre, *Cartographies Politiques*, l'auteur revient sur l'introduction de l'ouvrage *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2* de Deleuze et Guattari, introduction dans laquelle les auteurs expliquent les trois principes qui participent à l'organisation et aux devenirs du rhizome[3]. Un des principes, celui de la cartographie et de la décalcomanie du territoire, retient particulièrement notre attention. Manola Antonioli y explique l'importance de rendre visible les frontières sur une carte :

> « […] il ne s'agit pas de produire des calques mais de tracer des cartes qui peuvent toujours êtres ouvertes, déchirées, renversées, connectées dans tous les sens et dans toutes les dimensions, qui sont toujours à entrées multiples et en prise avec le réel. »[4]

Le principe évoqué par l'auteur fait ressortir un des points importants de la carte. C'est un point essentiellement géographique qui concerne la localisation du lieu (le colon maltais de *La Kahéna*, rappelons-le, s'est servi d'une carte pour localiser Cyrtha). Cette localisation ne permet pas seulement à l'envahisseur de réduire le territoire conquis, mais elle lui offre aussi la possibilité de l'expérimenter, expérimentation donc, mais aussi maîtrise, du réel. Ainsi, nous retrouvons l'ambivalence entre la carte et le calque, telle

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 101.
[2] FOUCHER, Michel, *Fronts et frontière – Un tour du monde géopolitique, op. cit*.
[3] Le rhizome est un concept forgé par Deleuze et Guattari et récurrent dans leur pensée. Cf. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit.*, p. 9-37. Nous reviendrons, ultérieurement, sur ce concept.
[4] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 98.

qu'elle est examinée par Manola Antonioli. En effet, alors que le calque semble figer le lieu en aspirant, toujours, à « organiser, stabiliser, neutraliser les devenirs d'une multiplicité »[1], la carte, elle, permet de préserver foncièrement la nature mouvante du territoire. La carte ouvre aux métamorphoses par ses mouvements de déterritorialisations/reterritorialisations dans la mesure où elle se construit et se déconstruit, s'approprie et s'exproprie, se dessine et s'efface, se remplit et se vide continuellement. Elle permet, de ce fait, de multiplier les voies territoriales et de faire ressortir toutes les complexités des lieux concernés, surtout ceux en relation avec les faits historiques qui « […] orientent les rencontres et les métamorphoses »[2]. Elle n'oublie pas non plus les traces des anciennes colonisations, strates et sédiments historiques. Il semble que la vision mouvante que donne à voir la carte affecte aussi la toponymie des territoires. En ce sens, les noms des pays, sur la carte et la carte elle-même, ne sont pas épargnés par le phénomène de la métamorphose. Ceci nous conduit à regarder de près la relation entre la toponymie et la cartographie du lieu.

2/2 La toponymie ou comment nommer les lieux?

Lorsqu'un colonisateur envahit un lieu, il se l'approprie en esquissant les nouveaux contours sur la carte. Dans un contexte géocritique, il efface le nom du lieu, il le remplace par un nouveau toponyme, et ainsi, il « vide l'espace de sa spatialité »[3].

Si le lieu est, par essence, hétérogène, il est, en conséquence, un lieu hétérotopique. À l'arrivée du colonisateur, le lieu devient autre puisque ce colonisateur annule les frontières de son prédécesseur et en impose d'autres. Ainsi, la déterritorialisation du territoire occupé fait émerger de nouveaux territoires sur les cartes géographiques qui sont à l'origine de nouveaux toponymes :

> « La toponymie participe des processus de territorialisation et constitue le terrain d'affrontement symbolique par excellence autour des questions spatiales et identitaires […]. Elle s'impose comme un outil pertinent d'analyse sur le temps long des enjeux

[1] *Ibid*. p. 99.
[2] *Ibid.* p. 101.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde Plausible – Espace, lieu, carte*, *op. cit*., p. 192.

> territoriaux […], tout en faisant ressortir la question du communautarisme et du multiculturalisme dans un contexte de coexistence multilingue. »[1]

Si l'on revient sur les toponymes de l'Algérie, on constate qu'ils sont porteurs de la trace historique des civilisations précédentes et de l'actuelle nation algérienne. Toutes les invasions ont marqué le territoire sur tous les plans. Cependant, ce qui retient particulièrement notre attention, ici, est la toponymie. La conquête et surtout la nomination ont pour objectif de confirmer la mainmise sur un territoire qui, dès son appropriation par les nouveaux maîtres, subit une mutation géographique qui se concrétise par l'acquisition d'un nouveau nom. Dans tous les cas, le « néo-toponyme » a pour fonction de confirmer l'appropriation du territoire. En somme, le contenu (le toponyme) doit coïncider avec le contenant (l'espace conquis) ; Bertrand Westphal l'explique :

> « La nomination entérine le passage de l'ouvert au maîtrisable : on s'efforce alors de trouver le toponyme apte à signifier la prise de possession de l'espace et la réduction de sa part d'inconnu. »[2]

Chaque colonisateur a dénommé l'Algérie (Cyrtha dans les récits de Salim Bachi) et surtout ses villes, au détriment de ses occupants internes, les autochtones. Ces derniers furent contraints d'adopter la dénomination de leur nouveau maître chaque fois que le territoire était ex-proprié. Si l'on examine, le nom « Algérie » aujourd'hui, on constate qu'il est porteur des couches historiques de toutes les invasions ayant occupé ce territoire pendant trois mille ans, des Numides aux Français en passant par les Romains, les Vandales, les Arabes et les Ottomans. En fait, Algérie est le nom de la ville d'« Alger » dérivant du catalan *Aldjère* qui, lui-même, vient de l'arabe *Al-Djazâir* qui signifie « les îles ». Ces îles renvoient aux îlots qui se trouvent en face du port de la ville d'Alger, îlots que Khayr ad-Din Barberousse, au moment de l'occupation ottomane en Algérie, au XVI^{e} siècle, aurait rattachés à la capitale algérienne[3].

Par ailleurs, si l'on examine le toponyme d'Algérie dans les romans de Salim Bachi, on remarque que l'Algérie de l'auteur subit une transformation. Elle est, bien entendu, Cyrtha. Ce toponyme de fiction renvoie à plusieurs villes inspirées des cités

[1] GIRAUT, Frédéric*et al.*, « Enjeux de mots : les changements toponymiques sud-africains », in *L'Espace géographique*, tome 37, 2008, p. 131-150.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde Plausible – Espace, lieu, carte, op. cit*., p. 196.
[3] Cf. p. 375-377.

mythiques. Nous pensons, en premier lieu, tout particulièrement à Cirta, une cité numide. Au III^{e} siècle av. J.-C., elle est la capitale orientale du royaume massyle. À l'époque, le peuple massyle occupe le nord-est de l'Algérie actuelle ; Virgile, dans l'*Énéide* l'associe à la reine de Carthage, Didon. Au IV^{e} siècle av. J.-C., elle se transforme en une cité romaine et, sous le règne des Romains, la cité numide subit des métamorphoses au niveau architectural puisqu'elle est détruite puis rebâtie par l'empereur Constantin 1er. La ville subit, ensuite, une transformation au niveau de la toponymie puisque les Romains, durant leur occupation, l'ont renommée « Cirta Regina ». Plus tard, au VII^{e} siècle, les Arabes l'envahissent et la restaurent sur les ruines de leurs prédécesseurs. Ils lui octroient, comme le note Bertrand Aresu, le nom de la « Qasantina/Constantine »[1], nom qui est, aujourd'hui encore, celui de la ville actuelle. Par ailleurs, nous remarquons que, sous la colonisation française, la ville conserve curieusement son toponyme, l'une de ses places, par exemple, se nomme « Place de la Brèche », une allusion à la brèche dans la défense de la ville.

Nous avons revu les différents toponymes de la ville de Cirta/Cyrtha afin de montrer l'importance que joue la toponymie du lieu dans les romans de l'auteur dans sa quête des origines. De même, la métamorphose de la ville d'Alger en Carthago/Carthage est très symbolique même si ce toponyme a été éliminé par les Romains. Il s'agit, pour Salim Bachi, de toujours penser les lieux à partir des événements historiques et l'Histoire sert alors de toile de fond à ses œuvres et vient, aussi, donner du sens à sa création. Ainsi, la convocation de ces lieux mythiques, ou plutôt, le retour vers ces cités antiques à travers la toponymie est, sans doute, une façon de nouer le passé avec le présent pour faire apparaître et pour dénoncer les conflits et les scandales qui ne cessent d'affecter tout le pays. Ces lieux mythiques permettent la glorification d'anciennes civilisations qui, pourtant, ne sont pas totalement effacées des cartes/territoires actuels puisqu'elles survivent, encore aujourd'hui, à travers la plume des écrivains. Dans une interview sur la métamorphose des lieux et la quête constante d'une nouvelle toponymie, notamment celle de Cyrtha et Carthago, Salim Bachi explique :

[1] ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives, op.cit.*, p. 178.

> « Je cherche à donner de la profondeur à mes romans par l'emploi systématique de références historiques et mythiques. Je voulais, après Cyrtha, donner naissance à un autre territoire mythique et celui-ci se nomme Carthago à présent, en référence à Carthage qui reste pour moi emblématique de l'ancienne civilisation africaine, malheureusement engloutie et dénaturée par Rome. N'assistons-nous pas à la même chose en ce moment ? Nos pays ne sont-ils pas engloutis sous les mensonges que nous fabriquons, ou que les autres fabriquent pour nous ? On veut nous cantonner à une seule Histoire, absurde, fatale, où nous nous serions que des pantins. Sindbad s'insurge contre cette volonté d'effacement de ce qui a fait notre grandeur passée. Je veux le rappeler dans chacun de mes romans. Je ne parle pas seulement de l'Algérie ou du Maghreb, mais je parle de nos civilisations qui furent glorieuses et qui se poursuivent, entre les lignes, aujourd'hui encore, en dépit de toutes les marques de l'infamie et de la violence. »[1]

Ainsi, l'étude de la toponymie permet de lire avec un œil critique la réalité de la profondeur historique du lieu qui est à l'origine de la construction identitaire de l'actuelle nation. D'ailleurs, le retour vers la patrie carthaginoise est un retour inévitable vers l'univers algérien des origines avec ses multiples métamorphoses dues aux différentes invasions. Ainsi, l'étude de la cartographie permet de penser et de repenser le territoire délimité selon des frontières postcoloniales qui pose la question de l'autenthicité des identités nationales et géographiques. Elle est, répétons-le, provisoire puisque le territoire est, en permanence, déterritorialisé. On y voit, aussi, une ré-interprétation de l'espace géographique, historique, politique. Cela rappelle, entre autres, l'étude stratigraphique de Bertrand Westphal, ou bien l'espace mille-feuilles d'Henri Lefebvre, qui permettent de superposer et de rendre visibles les différentes strates historiques de l'Algérie/Cyrtha/Carthago ayant participé aux transformations de l'espace à travers le temps. Cela justifie, d'une certaine façon, l'hybridité et la fluctuation des identités sur ce même territoire.

À travers la métamorphose et la cartographie du lieu, le but de Salim Bachi est d'accéder à la réalité à travers l'écriture. Pour y parvenir, il semble donc que le meilleur moyen demeure la fiction. Il s'agit de faire communiquer et de superposer le monde

[1] AIT SIDHOUM, Slimane, « Sindbad on live : rencontre avec l'auteur autour de son dernier roman nominé au Renaudot 2010 », in *El Watan*, Samedi 19 mars 2011, p. 19.

fictionnel au monde réel et de les faire interagir. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est en « déréalisant » l'univers tangible qui nous enveloppe, en réinvestissant les frontières d'un territoire qui se veut hétérogène et transgressif, que peut s'installer un climat de continuelle mobilité qui permet, à chaque instant, de faire resurgir et de rendre visible la fiction. De ce point de vue, le rôle des récits littéraires est de faire apparaître un des aspects insaisissables et imprévisibles de notre réalité ; mais peut-être nous permet-il surtout de les réinterpréter

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

L'Algérie fictive (Cyrtha et Carthago) de Salim Bachi, construite à partir d'éléments réels, permet une convocation des lieux sous une forme allégorique qui, par l'insertion d'espaces mythiques, donne à cette Algérie une visée symbolique. Cette Algérie, avant tout historique, est sillonnée de strates qui travaillent du dedans et du dehors le territoire de l'auteur, où le passé et le présent se superposent et se confondent jusqu'à constituer un hors temps, une sorte de « temps-zéro ». L'abolition du facteur temporel fait ressortir l'artifice historique qui est à l'origine de l'instabilité du lieu, ce lieu de violence absolue en raison des événements.

Ainsi, le territoire se déterritorialise et devient transgressif. Il s'ouvre, par ailleurs, aux métamorphoses en raison de son éternelle mobilité. Telle une matrice, il est un lieu qui change, à tout moment, car nous avons pu le constater, avec l'analyse de la cartographie, ses frontières s'effacent et se redessinent constamment parce qu'elles sont provisoires. Cette caractéristique fait de la ville un lieu mythique et inachevé. Ouverte, elle demande à son auteur de l'inventer et de la réinventer. L'auteur est, de ce fait, invité à pénétrer dans ce tiers-espace à dimension labyrinthique afin d'entrer en contact avec (et dans) le lieu en question et d'instaurer un dialogue entre réalité et fiction, dialogue que seule l'écriture autorise. En outre, dans cet entre-deux, l'artiste doit déployer son propre fil d'Ariane, c'est-à-dire son génie « astral » pour pouvoir survoler le dédale sans « se brûler les ailes ». N'oublions pas, bien sûr, que le labyrinthe algérien, à l'image du dédale occidental, demeure un endroit terrifiant et angoissant puisqu'il abrite un minotaure « invisible », cette violence historique qui parcourt toute l'œuvre. Pour y échapper, Salim Bachi recourt à sa plume et forge un lieu hybride qui lui permet de faire face à ce monstre redoutable.

L'auteur sort indemne du lieu mythique qu'il a créé dans une quête éperdue vers un ailleurs, qui prend forme dans la description de tous les mondes possibles de son univers fictionnel. Ceci étend le champ de l'errance, qui a déjà pris origine à l'intérieur du labyrinthe et qui semble se prolonger hors de ce tiers-espace et nous introduit à l'analyse du thème du voyage. Il faut qu'il y ait un point de départ, pour qu'il y ait une ligne de

fuite ; il faut qu'il y ait la création d'un lieu pour pouvoir, ensuite, le quitter. Ainsi, l'écriture du lieu donne tout son sens à l'écriture du voyage.

DEUXIÈME PARTIE :
ÉCRIRE LE VOYAGE

« Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme celui-là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son âge ! »
Joachim Du Bellay, *Les Regrets.*

CHAPITRE I :
REGARD MULTIFOCAL, REGARDS CROISÉS

« Un poète disait : ‘‘ Si tu arrives à saisir ce que les vagues racontent, tu marcheras sur l'eau’’. »[1]

Dans la première partie de notre travail, nous avons analysé, aussi précisément que possible, le thème du lieu mythique et sa construction dans les romans de Salim Bachi. Nous allons aborder maintenant le voyage. Ceci nous permettra de comprendre une autre problématique importante de l'écriture de l'Histoire chez cet auteur, découlant très naturellement de ce thème, celle du mouvement et du déplacement. Mais le mouvement, d'un point à un autre, n'a de sens que par rapport à un point de départ qui vient donner toute sa signification à l'expérience du déplacement de l'individu. Il s'avère que chez Salim Bachi ce mouvement, qui a déjà commencé à l'intérieur de la ville, se prolonge vers l'extérieur, ce qui explique et justifie, en partie, son obsession à vouloir construire une ville aux multiples résonances.

Après le lieu, le voyage toujours exprimé en rapport avec les événements historiques, est le deuxième leitmotiv de l'œuvre de Salim Bachi. Le titre de son premier roman, *Le Chien d'Ulysse*, est déjà significatif à cet égard ; en effet, quoi de plus évocateur du voyage que ce personnage d'Ulysse ? Il nous semble évident que l'auteur fait, ici, référence de façon explicite à l'*Odyssée* homérique, ce poème qui chante la glorification du voyage et qui, selon François Hartog, raconte les aventures « du premier touriste de la littérature occidentale »[2]. En effet, la seule évocation du nom du fils de Laërte nous ouvre aux frontières de l'inconnu, frontières qui, commençant à se dessiner, permettent aux lignes de fuite de prendre forme. En ce sens, la Méditerranée, cet espace qui voit se dérouler l'errance d'Ulysse, cet homme aux mille tours, est aussi omniprésente dans les récits de Salim Bachi que dans sa vie. Rappelons que l'auteur naît à Alger et grandit à

[1] ARCADY, Alexandre, *Ce que le jour doit à la nuit*, France, 2012. Ce film est l'adaptation d'un des romans de l'écrivain algérien Yasmina Khadra. Cf. Yasmina Khadra, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008.

[2] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Editions Gallimard, 1996. p. 13.

Annaba, deux villes ouvertes sur la « mer blanche du milieu »[1]. Il est donc tout à fait logique que cette dernière influe sur sa vie et se présente à lui comme une Muse.

Depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours en passant par l'époque médiévale, les récits de voyage ne cessent d'abonder et d'occuper une grande place dans la littérature universelle au point qu'on consacre tout un « genre » à ce type de récits écrits sous la plume d'auteurs très variés, romanciers, poètes, chroniqueurs, historiens, navigateurs, etc., ce que Jean-Luc Moreau nous explique de façon originale dans son ouvrage intitulé *Odyssées* :

> « Ce voyage, vous pouvez le narrer en prose, en vers, voire en prose et en vers comme le fit en son temps notre bon La Fontaine…Vous pouvez le raconter dans la langue de Vaugelas ou dans celle de San Antonio, sous forme de dialogue ou en bande dessinée, au passé simple, au passé composé ou au conditionnel ludique… Selon que vous vous appelez Young ou Chateaubriand, vous vous contentez de jeter sur le papier de simples notes dans un style télégraphique ou au contraire, vous travaillez votre style, vous déployez vos ailes, vous pouvez voyager en zigzag dans votre mémoire, naviguer de souvenir en souvenir au gré de votre fantaisie, juxtaposer anecdotes et descriptions, et même vous passer de toute narration. »[2]

Si le voyage ne cesse d'inspirer les écrivains, c'est parce qu'il est une des clés qui a le pouvoir d'ouvrir la porte du mystère. Il est l'univers de l'étranger, du doute, voire de l'inconnu où l'auteur est invité à faire un voyage initiatique. Les individus qui font l'expérience de la traversée marine, que ce soit métaphoriquement ou réellement, partagent cette découverte :

> « Les écrivains et les marins sillonnaient par l'écrit ou par la rame des mers méconnues, souvent inconnues. On flottait dans le doute. Le fond de l'Adriatique était aussi peu connu que les colonnes d'Hercule, Ithaque marquait sans doute l'extrémité du monde d'Homère. »[3]

[1] La « mer blanche du milieu », البحر الأبيض المتوسط, est la traduction littérale de l'arabe équivalente à « mer méditerranée ».
[2] http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie3/benachour.pdf p. 203, consulté le 08/09/2012.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, France Éditions de l'Aube, p. 8.

Rappelons que notre travail repose sur un regard géocritique de la réalité, regard qui reste le fil conducteur de notre recherche. Ce regard multiple nous permettra de répondre aux questions que nous nous posons, notamment sur le sens du voyage dans les récits de Salim Bachi. Il nous faut comprendre comment le voyage s'articule au sein de son univers, et savoir s'il s'agit d'un voyage réel ou imaginaire, aux frontières du connu et de l'inconnu.

1/ La Méditerranée, cet autre tiers-espace

À la suite de ses multiples métamorphoses, la ville labyrinthique de Salim Bachi est devenue un espace carcéral et dangereux, pour ses habitants et pour l'auteur, comme son architecture l'indique. En outre, il est vain d'espérer se libérer du cauchemar historique qui menace la cité depuis trois mille ans, trois millénaires placés sous le signe des conflits et du sang :

> « Plusieurs ponts relient les ravins entre eux, tissant une toile infinie sur les habitants du Rocher, captifs, emmurés dans le dédale de ses rues, enfouis dans les entrailles de ses venelles. »[1]

Mais si Carthago ou Cyrtha semblent des villes closes, images d'emprisonnement, elles sont, paradoxalement, des cités ouvertes puisqu'elles bordent la Méditerranée. En effet, la mer, espace du mouvement permanent, est un de ces territoires flottants qui favorisent le déplacement vers un autre espace. Elle fonctionne, ici, comme un autre entre-deux, à l'image du labyrinthe cyrthéen. Elle représente un tiers-espace[2], ayant la même fonction que le dédale de l'auteur, c'est-à-dire celle de lier deux univers opposés, à savoir l'Orient et l'Occident. La Méditerranée offre à l'individu un spectacle animé à tout moment ; cela est possible grâce à la vision de cette grande étendue bleue. Mais avec quel œil faut-il regarder la mer pour pouvoir la traverser et fuir la patrie d'origine ?

Voilà donc une des questions que la géocritique peut éclairer. En effet, dans *La Géocritique*, Bertrand Westphal fait un bref historique du regard, rappelant que celui-ci est un élément important dans la canalisation de la perception et qu'il correspond à la « mise

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 14.
[2] Cf. p. 55-56.

en œuvre d'une activité imaginative spatialisante et temporalisante »[1]. Le regard reste inévitablement lié à la subjectivité de l'individu qui, lui-même, est en permanente relation avec l'univers qui l'entoure, de près ou de loin. Il semble que de tout temps, l'homme a été poussé par la curiosité à la recherche de l'Étranger, voire de l'inconnu. C'est pourquoi on parle même d'une certaine *histoire de l'étonnement,* qui conduit l'individu à sortir de son cercle familial ou de son foyer :

> « C'est l'histoire de l'étonnement qui s'empare de l'individu face à l'Autre ; c'est alors l'histoire des confrontations entre l'*hic et nunc* d'un être plongé dans un contexte de référence et un *hic et nunc* qui est extérieur au cercle du familier, hors du champ perceptif. »[2]

Le regard participe, selon Pierre Ouellet, au déclenchement d'un « processus de mondification »[3] et permet au regardant, c'est-à-dire à celui qui regarde, de construire son propre monde, mais aussi de l'expérimenter et de l'interpréter. Le monde auquel on fait allusion est purement mental puisqu'il est subjectif. C'est une sorte d'univers possible qui se fait déjà à distance. L'œil permet une lecture, puis une expérience, de différents paysages ou espaces, qu'ils soient connus[4] ou inconnus. Ainsi, le premier spectacle qui s'offre pour l'individu cyrthéen est la vision de la mer.

De ce point de vue, il semble que le regard soit un vecteur qui permet l'ouverture sur le monde et sa découverte comme l'avait fait Ulysse, bon gré mal gré[5], durant son errance autour de la Méditerranée. Ceci est, du reste, l'une des questions auxquelles Bertrand Westphal a tenté de répondre. Pour que le regard soit vraiment un axe

---

[1] Pierre Ouellet, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Pulim, Septenrion, 2000, p. 32. Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p.200.
[2] *Ibid*. p. 200.
[3] *Idem.*
[4] « Le regard se trouve au bout du chemin […]. Avant toute chose, il est expérience de l'espace, connaissance de celui-ci. Les pratiques spatiales déterminent ainsi une connaissance du monde qui peut se décliner en surfaces, lignes et points. L'appréhension aréale de l'espace relève de la connaissance détaillée d'un espace. Il s'agit de l'espace quotidien, connu dans ses ultimes recoins ». Cf. Marin Dacos, « L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950) », in *Ruralia* [En ligne], 01 | 1997, mis en ligne le 25 janvier 2005, consulté le 09/09/2012. URL : http://ruralia.revues.org/3 consulté le 15/09/2012.
[5] Ce que reprennent certains analystes de l'*Odyssée*, comme François Hartog qui pense que les différentes pérégrinations que fait l'homme « aux mille tours » ne sont ni un plaisir ni un choix, contrairement à ce que chante Joachim du Bellay. En fait, à cause de la colère de Poséidon, le héros grec est contraint d'errer dans le bassin méditerranéen pendant dix longues années : « Voyageur malgré lui, en butte à la haine de Poséidon, Ulysse n'est, pour finir, en quête d'aucun Absolu, et n'est même pas curieux du monde. Rien ne saurait lui être plus étranger que l'idée du navigateur de Baudelaire de « plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ». Il ne songe qu'à retrouver le familier ». Cf. François Hartog, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la Frontière en Grèce ancienne, op. cit.*, p. 16-17.

d'ouverture, il faut que le lieu de l'observateur soit situé au centre. Pour comprendre cela, il évoque l'exemple des Grecs qui, durant leur occupation cherchaient souvent à occuper le centre du territoire tout en repoussant l'Étranger :

> « […] on admettra que les Grecs avaient deux soucis : occuper un centre sur lequel l'Autre, à défaut d'être écarté, ne devait empiéter et n'avoir comme interlocuteur que d'autres Grecs (de toute façon, le « barbare », c'était celui que l'on ne comprenait pas). »[1]

Bertrand Westphal, à travers cet exemple, essaie de nous montrer que l'occupation du centre n'est pas anodine, et qu'au contraire, le centre joue un rôle important dans le regard. Regarder l'inconnu est une façon d'ouvrir le champ à l'altérité, c'est aussi essayer de ramener l'Autre au Même, peut-être aussi de le réduire dans un discours colonialiste. Il y a, en fait, une dualité mise en jeu, celle du Même/Autre qui, incontestablement, est rattachée à ce discours. Il est question là, bien sûr, du regard du colonisateur qui observe cet Étranger. Le dominateur se trouve, par essence, au « centre », quant au dominé, il est relégué à la « périphérie » de la terre. Plus loin encore et puisqu'on est, ici, dans le domaine littéraire, il s'agit d' « une culture regardante » qui « se focalise sur une culture regardée dont le statut de « culture » est le plus souvent minoré »[2]. Ceci ne reste donc pas sans effet dans les récits de voyage, au sens où le regard concerne un lieu devenu, le plus souvent, exotique. Ainsi, la Méditerranée, espace de l'entre-deux, ne cesse d'être sillonnée dans tous les sens, ce qui s'explique, en particulier, par l'accélération des mouvements migratoires. Aujourd'hui, le nombre d'Africains qui partent en Europe se maintient à un niveau élevé, alors qu'au même moment nombre d'Européens gagnent la rive sud, ce qui fait émerger des territoires marqués par le multiculturalisme. La littérature, elle aussi, reprend la question de l'Autre et beaucoup d'écrivains abordent, dans leurs romans, la problématique de l'altérité comme ceux qui écrivent l'histoire des conquérants grecs avec leur souci d'occuper le « centre ». Ils introduisent, ainsi, l'idée du multiculturalisme et ses points de vue postmodernes, qui ont pour toile de fond l'histoire du colonialisme.

Pour ne pas perdre le fil de notre réflexion, rappelons que la question du regard n'est pas récente, comme le fait remarquer le géocritique. Toutefois, le développement de cette notion n'a été pris en compte qu'à partir de la période de la décolonisation, c'est-à-

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Espace, réel, fiction, op. cit*., p. 200-201.
[2] *Ibid.* p. 201.

dire au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale ; cette période correspond, par ailleurs, à ce que les hommes de lettres modernes nomment, en général, le postmodernisme.

Ainsi, de ce système binaire, en rapport avec l'observation « Même/Autre » et « centre/périphérie », naissent trois types de points de vue totalement différents s'inscrivant dans une vision postmoderne, voire universelle. Il s'agit de trois sortes de focalisations qui regroupent trois regards : un regard endogène, un regard exogène et enfin un regard allogène. Nous pouvons les présenter ainsi :

- Le point de vue endogène « caractérise une vision autochtone de l'espace. Normalement réfractaire à toute visée exotique, il témoigne d'un espace familier. »[1]
- Le point de vue exogène « marque en revanche la vision du voyageur ; il est empreint d'exotisme. »[2]
- Le point de vue allogène « se situe quelque part entre les deux autres. Il est le propre de tous ceux et toutes celles qui se sont fixés dans un endroit sans que celui-ci leur soit encore familier, sans non plus qu'il demeure pour eux exotique. »[3]

Certes, ce sont trois points de vue différents, qui pourraient se rejoindre et se compléter pour former un trinôme. En effet, le troisième type de regard n'est ni l'un ni l'autre, mais représente les deux, ou l'entre-deux. En partant de ces trois types de regard, en rapport avec la localisation du lieu (centre/périphérie), Bertrand Westphal forge le concept de multifocalisation. Il est évident que la multifocalisation, un concept purement géocritique, favorisant toujours le multiple, examine le regard et le rend pluriel. Ce regard ouvre le champ de vision de l'observateur et ne voile pas ce qui peut être perçu. La multifocalisation s'oppose, par ailleurs, à la monofocalisation. Cette dernière, comme son nom l'indique, propose un regard unique et réduit le champ de vision. L'emploi de la multifocalisation nous intéresse particulièrement, car, pris dans un sens métaphorique et littéraire, ce concept rejoint celui d'intertextualité.

[1] *Ibid*. p. 208.
[2] *Ibid.* p. 209.
[3] *Idem.*

Dans cette analyse du voyage chez Salim Bachi, il est évident que le regard du voyageur est pluriel parce que multifocal ; cependant, la définition qu'en donne Bertrand Westphal risque de biaiser la compréhension que l'on peut avoir du voyage. En effet, la multifocalisation, chez lui, est synonyme de départ du foyer, comme en témoigne le sous-titre de *La Géocritique : La multifocalisation ou comment sortir de son foyer.* Or, dans les récits de Salim Bachi, il ne peut être question de foyer parce que le tiers-espace algérien est tout sauf un foyer pour un individu qui se trouve égaré dans un pays qui n'est plus le sien, ce que nous verrons ultérieurement. De ce point de vue, le centre de cet univers fictionnel – la mort – est un grand vide qui, paradoxalement, offre un lieu d'avènement à la vie, un lieu dont les périphéries sont riches de toutes sortes d'histoires.

1/1 Une ouverture sur l'infini

L'idée de départ ou de voyage chez les personnages de Salim Bachi est donc liée à une terre natale qui n'a plus sens pour ses habitants. En effet, par sa nature mouvante, le territoire algérien opère sans cesse des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation, qui ont pour caractéristique d'ouvrir sur un ailleurs, un territoire flottant, infiniment infini, qui malgré la peur qu'il génère, est aussi libérateur. Ces mouvements finissent par se confondre avec les personnages qui quittent leur patrie d'origine. Le territoire algérien devenu étranger aux Cyrthéens, leurs regards se portent, très naturellement, vers la mer. Dans leur ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Deleuze et Guattari explique la manière dont le mouvement de déterritorialisation participe à la libération de l'individu :

> « Dans la cité, au contraire, la déterritorialisation est d'immanence : elle libère l'Autochtone, c'est-à-dire une puissance de la terre qui suit une composante maritime, qui passe elle-même sous les eaux pour refonder le territoire […]. »[1]

La contemplation de la mer est une métaphore qui traduit celle d'un regard multifocal et qui, en se concentrant sur son horizon, mène l'observateur le plus loin possible. Plusieurs visiteurs la traversent et donc plusieurs regards s'y rejoignent. Mais, cette mer est, elle-même, dotée d'un œil, comme nous le démontre Angelika Schober quand elle examine la Méditerranée dans l'univers de Nietzsche. Ce dernier se trouve sur la côte d'Azur lorsqu'il écrit *Ainsi parlait Zarathoustra*. L'auteur allemand, pour observer

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?, op. cit.*, p. 83.

la mer, parcourt le sentier[1] qui réunit Nice, Èze village et Èze plage. Ces trois lieux réels seront, plus tard, présents dans son œuvre. Or, ce qui nous intéresse dans cette étude est la réciprocité du regard entre le philosophe et la mer. Cette dernière, source de beauté et de vie, est personnifiée et regarde ses contemplateurs. Nietzsche l'exprime, en disant : « Vraiment, avec une beauté vicieuse me regarda la mer et la vie »[2]. Bertrand Westphal, pour sa part, consacre tout un ouvrage au regard de la mer, qu'il intitule *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire*. Il confirme ainsi l'hypothèse de Nietzsche, selon laquelle la Méditerranée a un œil, mais différent de celui du Cyclope. C'est un œil multiple, dans lequel se joignent et s'entrecroisent les trois points de vue que nous avons eu l'occasion d'expliquer précédemment – endogène, exogène et allogène. En somme, c'est un œil multifocal :

> « On multipliera les points de vue sur les espaces visités. L'œil de la Méditerranée, qui n'est pas l'œil de Polyphème, est aussi celui qui permet le croisement des regards. Le regard est parfois porté par ceux qui saisissent les lieux de l'intérieur, les natifs, comme diraient les Américains (regard endogène). Quelquefois, le regard embrasse le paysage de l'extérieur, lorsqu'il est de passage, lorsqu'on imagine à distance (regard exogène). Il arrive aussi que le regard joue de la fragile et contestable frontière entre intérieur et extérieur. Il est jeté alors par ceux qui appartiennent conjointement à l'ailleurs et à l'ici, qui vivent en un lieu depuis assez longtemps pour avoir au moins en partie remisé dans leur mémoire leurs origines. C'est le regard allogène de l'exilé et de l'émigré, de celui qui a choisi dans l'euphorie ou subi avec amertume un déplacement. »[3]

Un de ces regards, en rapport avec le voyage, est présent dans l'œuvre de Salim Bachi. Ainsi, dans le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, le regard que porte cet ancien héros oriental qui revient habiter les pages de Salim Bachi est un regard exogène, dans la mesure où lui et ses semblables regardent la mer qui « les suivait, fidèle, pendant que ses souvenirs affluaient »[4]. En fait, dans cet univers de l'entre-deux, une nouvelle façon de traverser la Méditerranée, espace de la multifocaliation, s'impose aux

[1] Le sentier dont il est question porte, aujourd'hui, le nom de : « chemin de Frédéric Nietzsche », KSA, IV, 206. Cf. Angelika Schober, « La Méditerranée de Nietzsche », in *Le Rivage des Mythes – Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001, p. 167.
[2] *Ibid.* p. 167.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire, op. cit.*, p. 11.
[4] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 30.

voyageurs. Il est nécessaire d'avoir ce regard pluriel qui saisit l'œil de l'observateur. Ce regard exotique traduit l'enchantement des paysages qu'offre cette mer infinie et promet l'horizon qui réunit le connu et l'inconnu tel que le définit le poète italien Antonio Prete :

> « L'horizon est la ligne du lointain. Il est le lointain qui se représente et se rend présent tout en restant lointain. Il est le lointain qui se montre sous forme de frontière. Une ligne où le visible touche l'invisible. Le visible paraît accessible, l'invisible est l'inaccessible ; et avec l'un comme avec l'autre l'ailleurs est en relation. L'horizon est la présence de l'ailleurs, la mise en scène de sa possibilité et en même temps, de son exclusion. »[1]

En effet, la frontière marine voile le continent de rêve, celui de l'Europe qui continue de hanter l'esprit de tous les jeunes Algériens[2]. Contrairement aux autres pays, les habitants de Carthago ne se soucient guère des papiers dits « officiels » pour prendre la mer. Le passeport ne joue pas vraiment un rôle important pour l'organisation d'un voyage marin, dans une ville qui a brûlé jadis et dont les flammes ne semblent jamais devoir s'éteindre puisqu'elle continue de brûler encore aujourd'hui. Ceci est rapporté à travers les discours tenus entre les douaniers de Carthago et le Dormant, l'invité de Sindbad, revenu d'un long sommeil et sans identité. Deux douaniers échangent des propos révélateurs lorsqu'ils se rendent compte que ce mystérieux voyageur leur présente une pièce d'identité non valide :

> « - On en fait quoi, de ce type ?
> Un collègue qui s'était approché du bureau lança :
> Tu trouves pas qu'on a assez d'emmerdes comme ça !
> Ce pays fout le camp, plus personne ne reconnaîtrait sa mère […]. Alors un de plus ou de moins.
> - Les papiers…
> L'autre se mit à rire.
> - Laisse tomber. Tout a brûlé dans ce pays ! C'est le trafic des identités. Quel est le singe qui se soucie d'une carte d'identité ou d'un passeport ? A quoi tout cela peut-il bien servir ?
> - À voyager.

[1] PRETE, Antonio, *Tratto della lontananza*, Torino, Bollati Borning-hieri, 2008, p. 40. Cf. Bertrand Westphal, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte*, *op. cit*., p. 78
[2] Cf. p. 390-391.

> - Dans le trou […] de l'Enfer, oui ! La mort sans destination ! Pas besoin de passeports. Les gamins fabriquent des radeaux pour mourir en mer… des passeports… foutue rigolade… Pour une fois qu'on a un sans-papiers, on va pas lui faire de misères ? »[1]

Mais, à travers ce passage ironique, Salim Bachi dénonce une réalité qui touche de manière explicite son peuple, dans un pays qui sombre dans les flammes, à l'image de la ville carthaginoise ; il s'agit de départs imminents et de la fuite du continent africain, à tout prix, en quête d'un avenir meilleur. Toutes les personnes, dans ce monde anonyme, semblent perdre leur identité puisque c'est le néant qui règne. Même les noms que portent les habitants de Carthago perdent leur valeur :

> « - Monsieur, il vous faut un nom, n'importe lequel.
> Il désigna son collègue :
> - Lui, c'est Achille ; moi, Patrocle. Ou Castor et Pollux, Dupond et Dupond, comme il vous plaira… vous pourriez être…tenez, laissez-moi réfléchir… Personne ! Oui, Personne… »[2]

La vision de la mer a le pouvoir de faire vivre le regard exogène à travers les voyages. En ce sens, Sindbad, ce marin qui semble appartenir aux temps anciens, renaît et revient habiter l'âme de l'aventurier de Carthago, à chaque époque et chaque fois que la pulsion de voyage se saisit de l'âme de l'aventurier. Or, dans la ville du marin réincarné, la calamité s'est abattue sur la cité et pousse Sindbad à fuir sa terre natale. Le départ se fait donc, à l'aube, à bord d'une barque, œuvre des gamins, pendant que Carthago, qui continue de brûler, se transforme en un enfer redoutable, semblable à celui des mythes :

> « La cité brûlait chaque jour, chaque jour de manière différente. Il comprenait aussi que les gamins de la ville, las de leur enfer, se mettent à construire des radeaux de leurs échouages hideux. La nuit, ils s'éloignaient des lumières de Carthago et, au bord de la mer, ils échafaudaient leurs embarcations comme on tisse des rêves opiomanes. Ils bâtissaient leurs naufrages parce qu'on ne les laissait pas dérouler la trame de leur existence. »[3]

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 21.
[2] *Ibid.* p. 22.
[3] *Ibid*. p. 44-45

Nous retrouvons ainsi la métaphore du navire, le lieu hétérotopique que nous avons analysé dans la partie précédente dans l'accomplissement de la conquête. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'une conquête au sens militaire, mais du déplacement d'un territoire vers un autre. La barque, lieu foucaldien s'il en est, participe, d'une certaine façon, à la transformation de la vision du voyageur. En effet, le regard qui, au début, est naturellement endogène, si l'on se réfère à la théorie de Bertrand Westphal, devient un regard exogène dans le lieu maritime.

Si l'on applique ceci aux personnages de l'auteur, on remarque que leur regard, avant de quitter leur ville natale, est normalement endogène. Selon la géocritique, le point de vue endogène, on le sait, se rattache à la vision non-exotique du lieu. L'autochtone évolue, en ce sens, dans un lieu familier qui, à vrai dire, rejette tout ce qui peut être hostile à son environnement ou inconnu, voire dépaysant. Toutefois, il n'est pas sûr que ce soit le cas pour les personnages de Salim Bachi. Leur regard est, depuis le commencement de leur existence, exogène parce que leur ville natale subit des transformations, à chaque fois qu'elle est conquise par l'Étranger. Le territoire d'origine, lui aussi, devient donc étranger aux indigènes et ne peut procurer à ses habitants, un regard familier, un regard endogène. Ce territoire est composé de strates diachroniques, superposées les unes aux autres, et il est livré à une Histoire qui lui retire son identité géoculturelle.

Ceci justifie, en partie, la perte des repères chez Hocine, le narrateur du roman *Le Chien d'Ulysse*. Lorsque les rues « sans nom » de Cyrtha l'interrogent sur son identité, il leur répond qu'il se nomme « Personne », la réponse même d'Ulysse, rusant avec le Cyclope. De même, la disparition de l'identité est très prégnante dans le passage que nous avons analysé précédemment, celui du roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Ce n'est pas un hasard si le Dormant, « sans nom », débarque dans une ville en flammes et si les douaniers de Carthago lui proposent un nom, Personne, nom qui a un parfum de néant et évoque une disparition possible du moi.

Or, on sait que le voyage de l'altérité a déjà commencé à l'intérieur de la ville, c'est-à-dire au pays natal – en témoignent les errances des personnages dans les ruelles de Cyrtha – pour, ensuite, s'étendre vers l'extérieur. Quitter sa terre natale est signe d'une

quête identitaire et n'est donc possible qu'à travers le recours au déplacement et au mouvement. Ceci est l'une des particularités de l'écriture postcoloniale, apte à bâtir un monde constamment mouvant et à rendre possible la multifocalisation. En ces temps modernes et postmodernes, comme le signale Bertrand Westphal : « La conception du monde ne pouvait indéfiniment rester statique, *locale*, quoique l'altérité commençât aux portes du domicile […] »[1].

Le pays d'origine, sorte de foyer collectif, est ici le lieu de départ du trajet identitaire ; il est supposé représenter un lieu fixe et, à priori, procurer à l'individu confort et stabilité ; or, il devient, peu à peu, un territoire étranger, fui par ses habitants. Cette géographie du domicile est intime et sacrée parce qu'elle représente le commencement de tout individu. L'importance et le rôle du foyer, pour son occupant, sont examinés par Bertrand Westphal dans *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte*. L'auteur revient sur un épisode de l'*Odyssée*, celui de la tâche symbolique à laquelle se livre Pénélope, celle du fameux tissage qu'elle accomplit dans son foyer[2] (gynécée). L'épouse d'Ulysse ruse avec les prétendants qui la courtisent, en espérant les écarter et revoir, à nouveau, le navire du fils de Laërte. On sait que, tous les jours dans son palais, la reine défait la nuit ce qu'elle tisse durant la journée. Pour prolonger notre réflexion sur le foyer, si nous reprenons l'histoire de la reine d'Ithaque, nous voyons qu'elle est captive dans son propre foyer, appelé en grec la *mora*. Selon Bertrand Westphal, la *mora* renvoie au temps plutôt qu'à l'espace : « Pénélope est certes là, mais elle ne savoure pas le lieu. La reine ouvre un espace symbolique à l'aide de son métier ; elle tisse inlassablement, mais elle subit le lieu »[3]. Il en est de même pour les personnages de Salim Bachi pour lesquels le foyer est

[1] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit*., p. 70.

[2] Le foyer est une notion très importante dans la pensée grecque. D'ailleurs, il y a tout un culte du foyer qui est célébré dans la Grèce mycénienne. Selon Louis Deroy, pour disposer d'un feu toujours à portée, chaque famille grecque le laisse allumé dans son foyer : « ils le (le feu) gardaient la nuit comme le jour, ils le transportaient avec eux dans les pérégrinations de la vie nomade. Ils attribuaient à son entretien la valeur d'une obligation morale d'un culte religieux. Chaque famille avait ainsi son foyer soigneusement conservé sous l'autorité du père, chef de la communauté familiale au sens le plus large ». À partir de cette idée, le feu allumé dans les foyers est devenu un culte célébré par les Grecs, mais aussi étendu jusqu'à leurs voisins de la Méditerranée, à l'instar des Romains. En effet, à Rome, cette pratique s'appelle le culte de Vesta. Elle est vénérée dans le temple et donc cet acte traditionnel prend, peu à peu, une signification religieuse. En outre, nous remarquons que le feu, à valeur « sacrée », est associé au foyer, puis au temple et finit par acquérir une dimension symbolique dans le sens où il témoigne de la chaleur familiale, mais aussi de ce qui est vivant et invite donc à goûter aux délices du domicile. C'est, d'une certaine façon, une dégustation de la localité intérieure, voire intime. Cf. Louis Deroy, « Le culte du foyer dans la Grèce mycénienne », in *Revue de l'histoire des religions*, n° 137-1, volume 137, 1950, p. 26-43.

[3] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit*., p. 69.

loin de représenter le lieu des délices familiaux. En effet, son pays, ce grand foyer, est instable avec son territoire fragmenté, composé d'îlots et feuilleté de strates historiques diverses, depuis les origines :

> « L'enjeu est d'en revenir à la tradition minimale qui s'était établie lors de la toute première génération, au confort supposé du foyer, perçu comme un lieu immuable, un modèle de stabilité. Mais, cela est impossible, car une énergie agit déjà sur cet embryon de société : l'Histoire. »[1]

Au cours de cette période cruciale où le poids de l'Histoire se fait lourd dans la balance, les critères du déplacement changent parce que la sortie du foyer collectif qu'est ce pays, avec sa nouvelle géographie, est de nature transgressive. Dans le territoire déterritorialisé, la notion de voyage acquiert un autre sens. Le Sindbad contemporain[2] nous livre sa propre acception du voyage avec cet œil exogène qui, souvent, repose sur la contemplation du lieu en question :

> « Voyager juste, c'est ne connaître personne dans les lieux où l'on va, ou fort peu de gens ; n'avoir ni lettre de recommandation à remettre ni rendez-vous auxquels se rendre : n'avoir d'engagements qu'avec soi, pour voir sans hâte les choses – d'une région, d'une ville – que nous avons désiré voir et qui d'ordinaire ne sont pas légion, je parle ici pour moi. Bien sûr, les rencontres peuvent aussi servir de révélateur à ce qu'on a coutume de nommer le génie du lieu ; mais c'est à présent un peu plus rare et il vaut mieux, de toute façon, contempler un tel génie dans les choses. Il y a trente ans, je voyageais avec une grande liberté et un grand plaisir ; aujourd'hui, dans l'enchainement des rencontres et des obligations, avec peu de liberté, et moindre plaisir. »[3]

Par ailleurs, rappelons que l'Algérie/Cyrtha, par sa position géographique multifocale, au bord de la mer, occupe le centre de la terre. Ceci est le propre de ce type de villes parce que les « cités méditerranéennes sont et restent idéales ; elles s'arc-boutent dans leur idéal »[4]. De plus, il semble que le centre « idéal » se trouve au seuil de la frontière méditerranéenne. Ceci peut paraître logique si l'on revient à l'étymologie et à la

[1] *Ibid*. p. 75.
[2] Cf. Muriel Steinmetz, « Sindbad, marin postmoderne dans un monde globalisé », in *L'Humanité*, 16 septembre, 2010.
[3] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 85.
[4] WESTPHAL, Bertrand, *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 10.

définition du mot Méditerranée[1]. Effectivement, on s'aperçoit que c'est un terme qui dérive du latin *mediterraneus*, voulant dire au centre (*medius*) de la terre (*terra*), en grec *mesogeios*. Ce mot signifie littéralement « entre les terres ». C'est donc une mer intercontinentale qui relie trois territoires : l'Afrique, l'Europe et l'Asie. Ainsi, par leur position géographique au centre de la terre, les villes qui ouvrent sur le Grand-Vert[2], ont, peut-être, plus que les autres villes, quelque chose de spécifique, voire de mythique, comme le fait remarquer Predrag Matvejevitch :

> « Toute ville vit, dans une mesure qui lui est propre, de ses souvenirs. Les villes méditerranéennes plus que les autres. Le passé n'y cesse de faire concurrence au présent. L'avenir se présente plus à l'image du premier que du second. Sur le pourtour de la mer Intérieure, la représentation de la réalité se confond aisément avec la réalité même. »[3]

Souvent, le discours que l'une de ces villes porte inscrit en elle, ou celui que l'on porte sur elle, est un discours qui mêle, à la fois, l'historique et le géographique. Ceci donne tout son sens à la vision exogène de l'observateur. Hamid Kaïm nous fait part de son regard d'enfant : « Cyrtha ouvrait sur la mer, poursuivait Hamid Kaïm. Au loin, l'horizon en fuite sous les nuages. Mes cheveux d'enfant ébouriffés par le vent du large »[4]. Nous remarquons que le journaliste, entré en contact avec la mer par le regard, évoque un souvenir, donc un événement du passé. Dans l'un des romans de Salim Bachi *Autoportrait avec Grenade*, Hamid Kaïm a vécu son enfance durant la colonisation française, un des événements capitaux qui a marqué et continue de marquer son existence. Il se rappelle

---

[1] Selon Anne Ruel qui, dans son analyse sur la naissance de cette mer, explique que, d'un point de vue linguistique, la Méditerranée est une invention géographique et historique. En effet, au XVI[e] siècle, le terme Méditerranée ne renvoie pas, en français, à un nom propre, mais à un adjectif désignant « ce qui est au milieu des terres, séparé des continents ». En fait, il dérive de l'adjectif « méditerrané » qui, lui-même, donne naissance au substantif « méditerranée ». C'est seulement, à partir du XIX[e] siècle, que le mot Méditerranée est utilisé en tant que nom propre : « L'on est donc passé d'une mer méditerranée à la Méditerranée, du qualificatif au substantif. Tandis que l'adjectif initial se restreint peu à peu à un usage confidentiel et littéraire, le substantif s'impose et devient nom générique. En même temps, l'émergence tardive de l'adjectif « méditerranéen », rare avant le 19[e] siècle, correspond à ce glissement sémantique. Son apparition est favorisée par la dérive de l'adjectif « méditerrané » qu'elle vient en quelque sorte supplanter. Sa présence signe, par sa définition même, l'hégémonie acquise par la Méditerranée. Il désigne en effet ce « qui est situé entre les terres », ce qui est la Méditerranée, ce qui lui appartient, ce qui s'y rapporte, et, par extension, ses rivages ». Cf. Anne Ruel, « L'invention de la Méditerranée », in *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 32, volume 32, 1991, p. 7-14.

[2] Durant l'Antiquité, la mer Méditerranée est appelée « Grand-Vert » par les Égyptiens.

[3] WESTPHAL, Bertrand, *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 11.

[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 86.

surtout son apprentissage à l'école des instituteurs français. La vision de la Méditerranée ranime, sans doute, grâce à son perpétuel mouvement de flux et de reflux[1], les événements du passé. Ainsi, cette vaste étendue est, elle-même, chargée d'Histoire, dans la durée :

> « Il est vain de percevoir le pourtour méditerranéen dans l'instant : la mer du milieu est un mille feuilles, une pâtisserie littéraire confectionnée par Homère d'abord, puis par Isocrate, Leonardo Bruni, La Taille, Nietzsche, Bourget et Cros, Forster, Gadda, Izzo et tant d'autres. Elle n'a rien perdu de sa saveur. »[2]

En fait, dans cette mer intérieure, le passé et le présent s'entrecroisent et se superposent. La surface maritime est, ici, un tiers-espace puisqu'elle est le lieu de connexion entre deux autres lieux qui s'opposent et se juxtaposent à travers le temps. Elle relie deux continents l'Afrique – la patrie fuie – et l'Europe – la patrie idéalisée et recherchée. Il semble que la patrie fantasmée devient un lieu de rêve, à partir du moment où ce dernier suscite un vif engouement pour l'individu.

Pour les personnages de Salim Bachi, la fuite vers l'ailleurs semble justifiée, dans la mesure où la recherche d'un autre mode de vie meilleur s'impose à eux, comme devant, évidemment, se situer en dehors de leur pays. Ce phénomène, Bertrand Westphal, le nomme « la modulation du regard »[3]. Nous entendons le verbe « moduler » dans les deux sens : le premier désigne le bruit récurrent des vagues et le second le fait de s'adapter aux circonstances. Pour notre auteur, la mer, par ses vagues, émet une tonalité agréable pour ceux qui sont « en face » d'elle. En ce sens, elle a le pouvoir de favoriser le départ du voyageur. La « modulation du regard » nous est rapportée encore une fois par le journaliste, quand, enfant émerveillé par l'odeur de l'eau marine, il se rappelle ceci :

> « Mon regard d'enfant embrassait l'univers, une palette de couleurs et de sensations. Montaient vers moi les parfums des profondeurs océanes, l'iode compulsé par le ressac, le sel libéré par l'eau. »[4]

---

[1] En raison de son immensité, « la mer au sens large du terme, en tant qu'espace infini caractérisé par l'éternel retour du flux et reflux ». Cf. Angelika Schober, « La Méditerranée de Nietzsche », in *Le Rivage des Mythes – Une géocritique méditerranéenne, Le lieu et son mythe, op. cit*., p. 168.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 11.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit*., p. 72.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 88.

Ainsi, la Méditerranée, espace de l'entre-deux et espace de la transition, devient une étendue rêvée, avant même celle de l'Europe. De cette façon, l'espace maritime, ou tout autre espace rêvé, acquiert une acception « émotionnelle », selon le mot d'Edward W. Saïd. Cela relève, peut-être, de l'irrationnel puisque, dans tous les cas, la géographie rêvée, même si elle est réelle, est intériorisée par l'œil de l'observateur, puis par son imagination. De ce point de vue, l'esprit aide « à rendre plus intense son sentiment intime de lui-même en dramatisant la distance et la différence entre ce qui est proche et ce qui est très éloigné »[1].

De cette façon, l'individu entre en contact permanent avec l'univers qui l'entoure. Il suffit d'inverser le sens des départs et des arrivées, c'est-à-dire d'examiner, par exemple, le nombre de voyages des Européens vers l'Afrique, et par delà, la pensée et le discours de l'homme occidental sur l'Orient, mais aussi les fantasmes suscités par ces pays dits « orientaux ». Le penseur, que nous venons de citer, spécialiste des études postcoloniales, nous livre une étude pertinente sur le phénomène appelé l'orientalisme dans son livre *L'Orientalisme – L'Orient créé par l'Occident*, ouvrage dans lequel il tend à dessiner les prémices de l'identité occidentale à travers ses différentes représentations et ses discours qui portent sur la patrie de rêve.

Or, ce qui retient tout particulièrement notre attention dans la citation de cet auteur américain, d'origine palestinienne, est l'emploi du verbe « dramatiser ». Selon l'étymologie commune, le verbe a une acception littéralement théâtrale et nous renvoie donc à une action scénique, mais, au sens figuré, il dénote, pour l'amplifier, une situation grave et tragique. Il nous semble qu'il faut entendre le verbe « dramatiser » dans son sens premier : on suppose que l'individu vit, le plus souvent, dans un univers de théâtralisation. Pour le voyageur, le spectacle marin qui s'offre à son œil exogène et la représentation qu'il se fait du lieu, est une idée purement théâtrale. La mer devient une planche flottante sur laquelle au loin, à sa frontière, repose l'Europe.

Ainsi, dans ce tiers-espace marin, Sindbad n'est pas un être mortel qui appartient à une ère déterminée. Au contraire, tel un Phénix, il ressuscite à chaque époque et à chaque génération en s'appropriant les traits d'un jeune homme assoiffé de voyages, au risque de

[1] EDWARD, W. Saïd, *L'Orientalisme – l'Orient crée par l'Occident, op. cit*., p. 71.

perdre sa vie, doué d'un regard multifocal plein d'exotisme. Il émerge des flots et renaît dans chaque pays méditerranéen, se déplaçant de ville en ville, de port en port ; sa quête, de femme en femme, à la recherche du bonheur absolu, est le symbole de son odyssée. En ces temps modernes, Sindbad, sous la plume de l'auteur, s'incarne dans l'immigré clandestin qui, après avoir quitté Alger/Carthago et après avoir subi une longue errance au sein du bassin méditerranéen, accoste aux portes du continent européen ; un continent plus étranger encore que son pays. L'extrait suivant pourrait presque résumer tout le roman de Salim Bachi. En outre, il éclaire le lecteur sur l'identité de Sindbad, un être éternel qui revient à tout moment :

> « Sindbad était immortel : il renaissait à chaque génération et il s'incarnait dans un jeune homme à l'âme voyageuse, à la besace vide, aux yeux remplis de merveilles qui échouait toujours dans une ville étrangère aux mœurs incompréhensibles comme s'il avait échoué lui-même sur une plage où l'avait recueilli une jeune femme à la peau brûlante et salée. »[1]

Par une ironie du sort et contrairement au récit d'origine, le Sindbad contemporain est attiré par l'Occident[2] et non par l'Océan indien. Ceci est, pour l'auteur, une manière d'introduire, ingénieusement, une réflexion qui porte sur la relation entre l'Orient et l'Occident et, plus précisément, l'Algérie et la France. Avec la parution de ce roman, en 2010, il anticipe la célébration du cinquantième anniversaire de l'indépendance de son pays prévue pour l'année 2012. En même temps, cela lui permet de faire le bilan écrasant de toutes les colonisations de l'Algérie, au long de l'Histoire, mais aussi de dresser un constat de la période post-coloniale, une période cruciale et lourde de conséquences. Dès lors, les Algériens se découvrent à travers le regard multiple et critique de Salim Bachi, mais aussi dans celui de tous les écrivains[3] qui observent leur pays de près ou de loin, en dedans ou en dehors de leur territoire.

Il s'agit d'un Sindbad moderne, un businessman d'une époque et d'une génération qui n'accorde plus d'importance aux contes parce que le monde d'aujourd'hui ne semble

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 141.
[2] Cf. Bernard Loupias, « Sindbad bis. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, par Salim Bachi. Un conte d'aujourd'hui pour dire les mille et un drame des migrants qui passent en Europe au risque de leur vie », in *Le Nouvel Observateur*, n° 2400, 4-10 novembre, 2010.
[3] Nous pensons à Rachid Boudjedra, Nabile Farès, Assia Djebar, Leila Sebar, entre autres.

plus vouloir se laisser charmer par les légendes d'antan. Il semble que les monstres et toutes les créatures que rencontre le Sindbad des *Mille et Une Nuits*, comme les oiseaux et les cannibales, soient remplacés par des femmes autour desquelles se tissent toutes ses aventures. Une autre transformation, pertinente dans le récit, est le remplacement du portefaix par le personnage mythique du Dormant. Cependant, nous nous interrogeons sur ce personnage mystérieux : l'heure du jugement a-t-elle sonné et la rencontre avec Sindbad est-elle un hasard ? Ou bien le marin rencontre-t-il le destin, son destin ? En tout cas, comme nous l'avons mentionné précédemment, le dernier Dormant[1] a accosté sur les rivages de Carthago pour juger ses habitants, leur promettant félicité ou calamité dans un discours coranique. En outre, le récit des Dormants est pris en compte par les chrétiens et les musulmans. S'agit-il d'une tentative de la part de Salim Bachi de réconcilier deux religions, deux continents, voire deux pays séparés par la frontière marine ?

Toutes ces transformations sont, pour le narrateur, le signe d'une déchéance de la société actuelle, une société qui semble être attirée par un monde autre que celui des livres. D'ailleurs, le nouveau marin nous expose ce constat avec amertume :

> « Qui prenait le temps de lire un livre ou d'écouter un homme inventer sa vie ? Le monde, moderne en diable, était devenu platement réaliste. Même les grandes tueries étaient des réalisations scientifiques, des programmes, des statistiques. Homère et Shéhérazade appartiennent à une humanité disparue. Plus personne n'enchanterait le monde à nouveau. Il fallait en prendre acte, pensait un Sindbad au bord des larmes. »[2]

Ainsi, à travers cet extrait, l'auteur dénonce, en toute liberté, les vicissitudes de la société moderne avec un regard multifocal. D'abord, avec l'œil exogène d'un voyageur qui, comme ses personnages, quitte son pays et traverse le tiers-espace marin, pour poursuivre ses études à Paris, la ville des lumières. Ensuite, avec l'œil allogène d'un immigré qui se met à observer le monde en général, et son pays en particulier, de l'autre rive de la Méditerranée. C'est le regard de l'entre-deux, celui de l'immigré entre le familier et l'anonyme, à la frontière du connu et de l'inconnu. En outre, le regard de Salim Bachi, de l'autre côté de la Méditerranée, est critique, conscient et mélancolique, ayant de

[1] Sur le pèlerinage des sept Dormants, voir la première partie. Cf. p. 80.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 47.

profondes réflexions sur le passé et sur le présent, mais émerveillé, parfois, par les paysages à travers ses récits de voyages :

> « Salim Bachi est discret. Préférant le rôle d'observateur, de questionneur, afin de mieux se glisser dans les failles de l'histoire. ''*Pour écrire des livres sur l'Algérie, il fallait prendre de la distance. C'est ce que j'ai pu faire en France. Paradoxalement, il faut s'éloigner pour se rapprocher de son pays et faire œuvre d'écrivain*'' […]. »[1]

Si le point de vue est tour à tour endogène, exogène et allogène, il est aussi, en cette période, virtuel dans la mesure où il repose sur le réseau internet, c'est-à-dire le monde de l'informatique. Telle est la nouvelle conception et la vision du monde de l'homme contemporain. Mais, pour Sindbad, ceci est un leurre parce que cet œil dit « virtuel » est dangereux. C'est un regard trompeur qui emprisonne l'observateur :

> « On voulait être connecté à tout prix, et avec tous. L'univers virtuel n'avait d'autre frontière que sa propre virtualité. Les plus belles prisons, les plus redoutables, étaient celles que l'on se créait soi-même avec un ordinateur, une connexion internet, et un oubli certain de la réalité. Une ignorance crasse du reste de la planète. On comptait des amis dans le monde entier mais on ne les rencontrait jamais. On entretenait des relations passionnées avec des inconnus qui pouvaient changer de sexe et d'identité. […] Ainsi, le goût moderne exigeait une présence permanente, un éveil perpétuel, mais sans qualité, sans saveur. Il suffisait à l'homme contemporain d'être capable d'absorber ce savoir inutile, de posséder une mémoire d'éléphant. Un disque dur de cent mégaoctets valait mieux qu'un cerveau en mouvement. Ulysse se réduisait de nos jours à un virus informatique, un cheval de Troie, une ligne de code vicieuse à éliminer au plus vite. L'homme aux mille tours appartenait au passé à défaut d'une vitesse d'horloge adéquate. »[2]

De ce fait, l'analyse de la multifocalisation, ou bien la pluralité des regards par le biais du voyage, surtout lors de la traversée de l'espace marin, participe certainement à une quête identitaire et une histoire commune partagée par tous les habitants de la Méditerranée.

[1] http://www.telephonearabe.net/mainout/debat_details.php?recordID=1376 consulté le 19/11/2012.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 143.

1/2 Un territoire navicule

La mer est donc cet espace de l'entre-deux, à la fois hétérogène et multifocal, dans le sens où les trois types de regards se croisent et s'entrecroisent, à travers le temps, sur ce même territoire. Ceci nous conduit à analyser le territoire de cette vaste étendue sous son aspect marin. Pour cela, comme le sous-titre l'indique, nous lui avons attribué le substantif, sous un angle géocritique, de navicule. Ce dernier est utilisé par Bertrand Westphal, dans sa théorie géocritique, lorsqu'il analyse l'éclatement et la mouvance du territoire : « De la transgression à l'état de la *transgressivité* »[1]. Ceci rappelle, bien entendu, la théorie de Deleuze et Guattari, celle qui évoque le flottement du territoire, rendue possible par la ligne de fuite géophilosophique. Ainsi, l'état navicule empêche l'ancrage du territoire et sa stabilité, comme l'explique le critique (et non le cinéaste !) Federico Fellini quand il dit :

> « L'espace est appréhendé dans sa double tension centrifuge et centripète. Tiraillé de-ci de-là, il perd son ancrage. Empruntant plus avant la voie maritime, on parlera d'espaces flottants, *navicules* - épithète que Leon Battista Alberti appliqua naguère aux Etats évanescents (*naviculae*) qui formaient l'Italie du Quattrocento. Aujourd'hui, ils sont plusieurs à observer cette dérive, et à la commenter. Dès les années soixante-dix, Gilles Deleuze et Félix Guattari avaient élaboré une théorie qui mieux que d'autres rendait compte de la complexité de toute saisie des espaces humains. Ils évoquaient la ligne de fuite inhérente à tout territoire, fût-il étroitement délimité, et posaient la question cruciale: "Il faudrait d'abord mieux comprendre les rapports entre D [déterritorialisation)], territoire, reterritorisalisation et terre". »[2]

Puis il ajoute en expliquant le « mouvement D », propre à la géophilosophie de Deleuze et Guattari :

> « En premier lieu, le territoire lui-même est inséparable de vecteurs de déterritorialisation qui le travaillent du dedans [...] En second lieu, la D est à son tour inséparable de reterritorialisations corrélatives. C'est que la D n'est jamais simple, mais toujours multiple et composée [...]. Or la reterritorialisation comme opération originale n'exprime pas un retour au territoire, mais ces rapports différentiels intérieurs à la D elle-même, cette multiplicité intérieure à la ligne de fuite [...]. Au point que la D

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 72.
[2] http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

> peut être nommée créatrice de la terre - une nouvelle terre, un univers, et non plus seulement une reterritorialisation. »[1]

Nous reprenons, dans cette dernière citation, la définition du « mouvement D », parce que, justement, la ligne de fuite[2] dont il est question a un effet sur le territoire marin à travers le temps :

> « La ligne de fuite spatiale zèbre l'horizon temporel, alors même que, pour d'autres, l'axe du temps se dévoie pour se spatialiser. En somme, le temps fait tache tandis que l'espace se segmente comme une ligne. »[3]

Espace de l'entre-deux, la mer est, de ce fait, l'espace du flottement territorial. Pris dans un sens métaphorique, ceci concerne, de manière implicite, le flottement identitaire. En effet, la Méditerranée est un territoire fluctuant des identités au fil de l'Histoire. Elle relie plusieurs rivages et est sillonnée de strates diachroniques au fil du temps. C'est pourquoi l'identité de l'individu, dans ce contexte du flottement, est perçue comme étant complexe, hétérogène, voire navicule puisqu'elle est accompagnée par un mouvement du territoire marin. En ce sens, le voyage, par la traversée du bassin méditerranéen, favorise la quête identitaire.

Ainsi, en suivant de près les aventures des héros de Salim Bachi, surtout celles de Sindbad le marin, on remarque que leurs différents déplacements se font de rivages en rivages, voire de continent en continent. Leur patrie, de par sa forme d'archipel, selon son sens étymologique et les effets d'une longue histoire, les empêche d'avoir un territoire stable et les oblige à l'errance. Avant cela, il faut d'abord sortir de la ville à l'aspect carcéral. Le port lui-même qui est censé être un endroit favorisant le départ, est perçu par l'œil exogène du marin comme une prison au milieu de la cité en flammes :

---

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit*., p. 635. Cf. Federico Fellini, http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

[2] L'emploi de la figure de la ligne, telle que l'imagine Gilles Deleuze, nous fait penser à la cartographie au sens figuré car, de par sa nature dynamique et à l'inverse du point en tant que forme géométrique, celle-ci a la capacité de créer des « milieux ». Cf. Petrescu Doina, « Tracer là ce qui nous échappe », in *Multitudes*, n° 24, 2006, p. 193-201.

[3] http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

> « Le port ressemblait à une prison. Le regard ne rencontrait que des barreaux à perte de vue. Il fallait sortir de cette cage ! […]. Pourtant, il fallait avancer, sortir de cette marmite, gagner les hauteurs de Carthago. »[1]

Dès que les barrières s'annulent et que le départ devient possible, les protagonistes de la nouvelle génération héritière de l'ancienne, marqués par les anciennes colonisations comme leur auteur d'ailleurs, sillonnent la mer : ils quittent leur pays pour pouvoir accoster de nouveaux ports, à chaque fois éphémères. Ils ne peuvent avoir un territoire fixe, voire hospitalier, parce qu'ils ne cessent d'errer d'un espace à l'autre. Le territoire marin, toujours en devenir, est foncièrement ouvert, hybride, voire multiple, et constitue une ligne de fuite, c'est-à-dire le point de départ du déplacement d'un territoire à un autre. Ainsi, au sens de Gilles Deleuze, « la sortie n'est possible qu'à travers des devenirs multiples, qui ne sont pas simplement historiques, mais qui tracent une géographie, des orientations, des directions »[2].

De ce point de vue, le territoire marin, que parcourent les personnages, participe à leur quête identitaire parce que les individus finissent, eux-mêmes, par devenir des lignes de fuite[3] multiples et toujours en devenir. Prise dans un sens architectural ou mathématique, la ligne est, par définition, un trait qui résulte de l'action de tracer. Nous nous intéressons au verbe « tracer » afin d'appréhender le sens symbolique de la ligne de fuite. Tracer une ligne veut dire dessiner ou représenter un trait à l'aide d'un schéma. Mais

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 25.
[2] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 26-27.
[3] Dans son article « Tracer là ce qui nous échappe », Doina Petrescu réfléchit sur les lignes de fuites comme étant des figures géométriques, obtenues après les avoir tracées. Elle fonde son propos en partant de l'analyse de Deleuze et Guattari qui la nomment la schizo-analyse. Mais l'auteur inscrit, très tôt, son étude des lignes de fuite dans un contexte métaphorique. Selon elle, la ligne de fuite concerne, de manière directe, l'individu et, en ce sens, a un pouvoir « suffisamment complexe pour représenter l'espace social en termes de vitesse, rythme, affect, politique, désir, pouvoir. La schizo-analyse n'est en effet que l'étude des lignes que nous sommes ». Doina Petrescu s'appuie sur des textes des deux philosophes, entre autres l'ouvrage *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*. Deleuze cite Deligny qui, lui, a réalisé une étude portant sur les enfants autistes ; selon Deleuze, cet auteur se base sur une géo-analyse (qui ne relève ni de la psychanalyse, ni de la schizo-analyse) des lignes pour faire le lien entre la psyché et le lieu. En somme, l'inconscient cède la place à l'humain. Ce sont des « lignes coutumières, lignes d'erre, chevêtres, cernes d'aire. Des lignes qui deviennent parfois taches, surfaces, gribouillages. Ce sont des lignes et des signes qui appartiennent au langage du tracer, un langage utilisé autant par ceux qui parlent que par ceux qui silencent. Ils tracent : les uns avec la main, les autres avec leur corps, et puis cela s'échange et se croise. Les lignes sont accompagnées de signes qui indiquent des mouvements, de gestes comme dans une notation chorégraphique ». En somme, il s'agit de faire dialoguer le traceur avec le tracé, c'est-à-dire l'individu avec le lieu parcouru ou tracé. Ainsi, nous retrouvons bien là un des sens imagés du verbe « tracer », faisant allusion à la fois au lieu et à l'individu comme l'explique Doina Petrescu : « « Tracer c'est alors marquer la différence, le lieu de la différence », c'est-à-dire tracer « la fêlure entre se voir et ce voir ». Cf. PETRESCU, Doina, « Tracer là ce qui nous échappe », in *Multitudes, op. cit.*, p. 193-201.

le sens connoté du verbe « tracer » indique une direction, ou plutôt un itinéraire que l'on suit. Cela pourrait aussi s'appliquer à la vitesse ou au rythme avec lequel le départ a lieu, surtout si celui-ci est imminent. Nous pensons, particulièrement, aux personnages de Salim Bachi qui, sous les coups de la guerre civile, quittent leur pays, dans l'espoir de parvenir en Europe. En effet, il ne faut pas perdre de vue l'histoire de la carte de la Méditerranée et sa richesse culturelle : un territoire reliant plusieurs villes, ce qui sous-tend plusieurs cultures. En somme, il s'agit, pour Deleuze et Guattari, de procéder à une lecture des individus et de les analyser à la manière des cartes géographiques :

> « Lire les individus ou les groupes comme des paysages, des cartes ou des enchevêtrements de lignes, signifie forcer la pensée à penser ce qui la répugne, la possibilité d'une multiplicité et d'une imprévisibilité radicales qui suscitent l'effroi. »[1]

De plus, dans l'ouvrage intitulé *Dialogues*, Gilles Deleuze et Claire Parnet comparent ces lignes de fuite, que représentent les individus, à celles de la main en termes d'enchevêtrement :

> « Individus ou groupes, nous sommes faits de lignes, et ces lignes sont de natures très diverses […]. Nous avons autant de lignes enchevêtrées qu'une main. Nous sommes autrement compliqués qu'une main. Ce que nous appelons de noms divers — schizo-analyse, micro-politique, pragmatique, diagrammatisme, rhizomatique, cartographie — n'a pas d'autre objet que l'étude de ces lignes, dans des groupes ou des individus.»[2]

De ce fait, le territoire de la mer, par sa nature navicule et flottante, participe au flottement identitaire en créant des lignes de fuite, sans cesse en mouvement donc en devenir. C'est dans ce type d'espace que la recherche de soi acquiert un sens et se transforme en une quête initiatique sur les traces d'Ulysse, pour exprimer le passage d'un état du moi vers un autre plus favorable. L'évocation du héros odysséen nous invite à explorer de plus près les rives réelles ou mythiques qu'il aborde.

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 29.
[2] DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, p. 151-152-153.

2/ Les rives de la frontière marine

La Méditerranée, territoire du centre et de la périphérie, constitue en soi une frontière marine, fondée sur l'utopie[1] plus que sur la réalité. Ce territoire est chargé d'histoires et implique le voyage. C'est un espace complexe à saisir et à définir aussi parce qu'il englobe des identités multiples. Depuis son premier roman *Le Chien d'Ulysse*, Salim Bachi crée une œuvre fondée sur le voyage marin, mais avec une composante terrestre, en introduisant aussi plusieurs figures dont la première fait une nette référence aux périples du héros odysséen. L'évocation d'Ulysse suppose le mouvement et un voyage qui, en principe, est temporaire dans la mesure où ses pérégrinations, en fin de compte, ne sont qu'un long détour avant de retrouver son Ithaque. Or, ce qui nous intéresse dans cette partie du voyage en mer est sa représentation dans l'univers de l'auteur.

2/1 Une frontière multiculturelle

« La Méditerranée est une tentation constante, une mer terrestre »[2]. Espace de flottement, espace à dimension D (déterritorialisation, territorialisation et reterritorialisation), elle invite, par ces caractéristiques, au déplacement, à l'errance. Nous l'avons constaté, il s'agit d'un voyage géographique et temporel[3], mais aussi imaginaire auquel sont confrontés les voyageurs ou les navigateurs[4].

Toutes les traces et les monuments méditerranéens, dans chaque ville côtière et dans chaque pays, participent à la construction d'une histoire, passée et récente, et d'une Histoire commune et donc d'une mémoire collective de la mer aux différentes résonances identitaires. Dans son ouvrage intitulé *Bréviaire méditerranéen*, l'auteur Yougoslave Predrag Matvejevitch insiste sur l'importance du regard et la multiplication des points de vue sur cette mer :

---

[1] Cf. Deprest Florence, « L'invention géographique de la Méditerranée : éléments de réflexion », in *L'Espace géographique*, tome 31, 2002, p. 73-92.

[2] MATVEJEVITCH, Predrag, *Bréviaire méditerranéen*, traduit du croate par Évaine Le Calvé-Ivicevic, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992, p. 47.

[3] Il s'agit d'un voyage temporel qui résume l'histoire de la Méditerranée.

[4] Certaines traditions font une distinction entre le voyageur et le navigateur dans la mesure où le premier parcourt la terre et sillonne la mer, tandis que le second est, d'une certaine façon, un habitant de la mer. Mais Predrag Matvejevitch rapproche les deux notions (du voyage et de la navigation) dans le sens où l'une peut remplacer l'autre et vice versa. L'auteur cite l'exemple de la tradition grecque : « […] celle-ci distingue periplous d'anabasis (sic). Periegesis (sic) désigne le voyage par terre et mer, ainsi que les descriptions ou les récits du voyage ». Cf. Predrag Matvejevitch, *Bréviaire méditerranéen*, *op. cit*., p. 122.

> « Nous ne découvrons pas la mer seuls et ne la voyons pas qu'avec nos propres yeux. Nous la regardons aussi telle que d'autres l'ont vue, sur des images et dans les récits qu'ils nous ont transmis : nous faisons sa connaissance et la reconnaissance tout à la fois. Nous savons aussi des mers que jamais nous ne verrons, où jamais notre corps ne plongera. Le regard sur la Méditerranée est rarement autonome : les descriptions de ce bréviaire ne sont pas uniquement miennes. »[1]

Quelques années plus tard, son hypothèse trouve écho dans les travaux de Bertrand Westphal lorsque celui-ci fonde le concept de la multifocalisation qui regroupe les trois points de vue dont nous nous sommes servis. Ainsi, au milieu de ce grand large, ce sont des regards et des routes qui se dessinent et s'entrecroisent. En fait, la mer est un espace de circulation, d'échange et de métissage entre les cultures et les civilisations et joue un rôle fondamental dans la mise en œuvre du voyage. La Méditerranée offre de tout temps et encore aujourd'hui un spectacle fascinant. C'est grâce à elle et à travers elle qu'Ulysse parcourt plusieurs lieux, « voyant beaucoup de villes, découvrant beaucoup d'usages »[2].

Il existe des sous-espaces, depuis les origines, à travers lesquels se constitue aujourd'hui l'espace de la Méditerranée. Salim Bachi construit, dans ses récits, à travers l'évocation des conquêtes en Algérie, une des strates historiques qui fait partie de la mer. Dans son roman *Le Chien d'Ulysse*, l'auteur fait le tour de l'histoire méditerranéenne. En ce sens, il évoque la conquête romaine à travers des figures symboliques, il fait référence au monde oriental par le biais de la figure de Sindbad le marin et convoque l'époque ottomane en recourant, par exemple, à la figure du corsaire. En effet, la multiplication des conquêtes et le métissage des cultures, sur un des comptoirs méditerranéens, créent un effet de tourbillon identitaire qui s'engouffre par l'un des rivages sombres de la Méditerranée, celui de l'Algérie :

> « Quelque part, ces histoires de ville mille et une fois conquise et délaissée, ces guerres incessantes, ces patronymes légendaires, Syphax, Jugurtha, les jeux du cirque, les invasions romaines, vandales, turques et françaises, et à présent la lutte qui nous consume, entravent notre avenir, plombent notre présent, nous empêchent de parcourir le chemin des nations vierges dont le poids de turpitudes, soit qu'il fût oublié par ses

[1] *Ibid*. p. 119.
[2] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, *op. cit.*, p. 13.

habitants, soit qu'il ne se constituât jamais en continent de noirceur, sans doute grâce au génie qui présidait à leurs destinées, ne les fit pas basculer dans le passé. »[1]

Ainsi, à travers ces figures et à travers le regard allogène de l'auteur, se tissent des liens qui se croisent et s'entrecroisent au sein du bassin Méditerranéen. Ils retracent des périodes historiques ayant marqué son pays, un de ces territoires dont les rivages donnent sur cette vaste étendue qui n'est pas vierge de passé et qui continue à faire irruption dans le présent. Comme le note Bertrand Westphal, « la présence du passé influe profondément sur la représentation des lieux. Tout gravite autour de l'anachronisme »[2]. Les rivages algériens ne sont pas épargnés parce qu'ils sont couverts du voile d'une histoire violente. De ce point de vue, l'histoire d'un pays a, en principe, le pouvoir de rendre compte de la nature du lieu en question. Nous avons montré dans la première partie[3] que le territoire de l'Algérie/Cyrtha semble être un territoire fixe, mais il ne l'est pas au fond. C'est, en fait, métaphoriquement, un composite d'îles flottantes sur la mer et cela est dû à la superposition des strates diachroniques.

Ainsi, les personnages de l'auteur commencent à émigrer. On parle même d'un certain « effroyable exode océanique »[4]. De ce fait, lorsque ces voyageurs exotiques prennent la mer, c'est pour subir un « effet de Méditerranée », ou mieux encore une sorte de *méditerranisation*. Pour mieux appréhender cela, nous allons reprendre l'analyse effectuée par Angelika Schober, au sujet de la Méditerranée, dans la pensée de Nietzsche. Celle-ci examine les connotations du mot Méditerranée (*Mittelmeer*). Ainsi, la traduction littérale est rattachée au verbe « méditerraniser ». Cependant, ce verbe est riche d'évocations et, dans la langue française, il correspond aux notes musicales, comme le confirme la phrase suivante de Nietzsche, tirée de *Par-delà bien et mal*[5] (1886) : « Il faut méditerraniser la musique ». Selon Angelika Schober, il s'agit, vraisemblablement, d'une citation dont la source n'est pas indiquée. Dans tous les cas, ce même extrait est repris par Nietzsche, deux ans plus tard, dans *Le Cas Wagner*[6] (1888) et est complété cette fois-ci par

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 200.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire, op. cit.*, p. 230.
[3] Cf. p. 48-51.
[4] WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire, op. cit.*, p. 236.
[5] NIETZSCHE, *Par-delà bien et mal* ; trad. inédite, intro., notes et bibliogr. Pat Patrick Wolting, Paris, Flammarion, 2000.
[6] NIETZSCHE, *Le Cas Wagner. Crépuscules des idoles. L'Antéchrist* ; trad. de l'allemend par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1990.

plusieurs substantifs, relevant du champ sémantique de la nature. À ce sujet, le philosophe écrit : « Il faut méditerraniser la musique. J'ai de bonnes raisons pour utiliser cette formule (Jenseits 200). Le retour à la nature, santé, gaieté, jeunesse, vertu. »[1]

La nature, la santé, la gaieté et la jeunesse sont, certes, des substantifs qui correspondent, ici, à l'art de la musique, mais nous pouvons les appliquer à cet espace bleu et infini, vibrant, par ses flux et ses reflux, de multiples sonorités parce que « le flux et le reflux ont toujours rythmé les mouvements de la Méditerranée »[2]. La vision de la Méditerranée apaise l'âme du voyageur et réjouit l'œil de l'observateur, à distance, par la beauté des décors qu'elle lui offre. Ainsi, les vagues de la mer, par un mouvement d'aller/retour, procurent un sentiment de quiétude et d'épanouissement ; elles donnent aussi libre cours aux aspirations de l'individu.

Ainsi, il semble que la mer redonne la vie et l'espoir. Elle invite le voyageur au mouvement pour goûter aux délices de l'univers. Il s'agit, pour l'explorateur, d'embrasser une culture différente et de chercher une nouvelle voie, voire un nouveau départ par son aspiration à une autre vie. Chloé Conant le fait remarquer lorsqu'elle analyse l'œuvre de l'auteur français, Antoine Volodine, dont les récits évoquent la ville de Lisbonne ainsi que le destin des personnages qui la fuient ou en sont prisonniers. Certains réussissent à quitter leur pays, pour partir en Europe, ou bien en Asie. Mais, dans tous les cas de figures, le passage, par un espace[3] hybride, ayant le rôle d'un entre-deux, est obligatoire. De ce fait, il assure une fonction déterminante dans la quête identitaire parce que « les lieux et les langues déterminent l'identité des personnages, et la possibilité de vivre »[4].

Nous avons sollicité l'étude de Chloé Conant pour mieux établir un parallèle cohérent entre les personnages de l'écrivain français et ceux de Salim Bachi. La liste des auteurs dont les œuvres traitent le sujet des migrations, est, certes, fort longue. Mais, nous avons choisi d'évoquer cette étude parce qu'elle se fonde sur la géocritique. Cela inscrit notre recherche dans une vision qui, elle aussi, se veut postmoderne : toujours multiple,

[1] SCHOBER, Angelika, « La Méditerranée de Nietzsche », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit*., p. 168.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire, op. cit.*, p. 17.
[3] L'espace de l'entre-deux dans l'œuvre d'Antoine Volodine est la Méditerranée.
[4] CONANT, Chloé, « Ni départ, ni bateau : la Lisbonne sans issue d'Antoine Volodine », in *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 126.

toujours en devenir, voire même multifocale. Cet article de Chloé Conant peut aussi confirmer notre hypothèse sur la notion de voyage durant cette période et sur le destin du migrant au regard multifocal, tout comme celui de son auteur. Dans une interview, Salim Bachi s'explique au sujet de l'immigration, un thème crucial qui nourrit continuellement l'actualité ; il est omniprésent dans les récits de plusieurs écrivains postmodernes :

> « Je n'avais pas encore abordé l'immigration, thème important. L'actualité est pleine du clandestin, de l'immigré, du type dont personne ne veut… Je me sens proche de ces personnes. Car c'est un peu mon histoire aussi : sans avoir l'exil malheureux, je vis entre plusieurs pays, plusieurs cultures. Je ne sais plus aujourd'hui où est mon ″chez moi″! »[1]

2/2 Un mythe collectif

La Méditerranée est un territoire flottant dans lequel se heurtent, symboliquement, deux rives, l'une occidentale et l'autre orientale. Elle est cet entre-deux qui, depuis les origines, se construit à travers le regard de l'auteur, mais aussi tous les regards des autres observateurs. Dans ces conditions, le regard est multifocal et donc collectif. Chaque rivage de la mer est, comme le signale Chloé Conant, un « espace racontant »[2]. Ainsi, la vision de la mer, par tous ses admirateurs, implique l'existence d'un mythe proprement visuel, comme tant d'autres espaces, formé par ses couleurs, ses plages, sa végétation, la couche écumeuse de ses vagues et le bleu miroitant de son territoire. Chaque rive a sa propre Histoire, une Histoire intériorisée par son auteur parce qu'elle est subjective. Ainsi, « le fait que la méditerranée soit le lieu, le ‘‘berceau’’ de nombreux mythes fait de l'espace méditerranéen un espace ‘‘mythique du mythe’’ ! »[3].

Le mythe de la Méditerranée est raconté depuis les origines parce que la mer, en tant que telle, est un élément qui fait partie du cosmos. On la rattacherait ainsi aux récits de création de l'univers. Nous pensons, particulièrement, aux mythes cosmogoniques ou bien aux textes religieux. Chloé Conant rattache la mer à la lumière, d'où son expression

[1] http://www.lesoir-echos.com/salim-bachi-ses-ecrits-de-voyage/culture/14129/ consulté le 19/11/2012.
[2] CONANT, Chloé, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 159.
[3] *Ibid.* p. 158.

« lumière méditerranée »[1] ; une expression qui, selon elle, fait écho au mythe de la cosmogonie grecque. L'auteur se réfère aux récits d'Hésiode. Ce dernier a travaillé sur un certain nombre de textes constituant, probablement, la version la plus complète de la création et de la théogonie[2] chez les Grecs, et que l'on peut comparer à l'*Iliade* et à l'*Odyssée*. Selon Hésiode, tout est né des ténèbres qu'il nomme le « Chaos ». Source de création donc, le « Chaos » engendre cinq éléments : Gaïa (la terre), le Tartare (les enfers), Érèbe (les ténèbres du Tartare), Éros (l'amour) et, finalement, la « Nuit » (la force des ténèbres). Chloé Conant s'intéresse, particulièrement, au dernier élément de la création, la « Nuit », qui, à son tour, donne naissance à la lumière du jour.

Selon Chloé Conant, la création de la lumière est également rapportée par d'autres traditions, notamment religieuses, dont les récits de commencement, en particulier ceux de la Genèse[3] dans la Bible : elle y est considérée comme étant la condition de toute chose. Ajoutons à cela qu'elle est, par ailleurs, mentionnée dans le Coran. Toute une sourate (sourate n° 24, verset 35 *Nûr*[4] – La Lumière) lui est consacrée ; la lumière est, elle-même, l'œuvre du Créateur. C'est une Lumière divine, émanant de Dieu et elle se rattache à lui.

Salim Bachi évoque, à travers le personnage de *Tuez-les tous*, Seyf el Islam, le verset qui décrit cette lumière. Ce dernier évoque la Lumière divine dans un contexte particulier. Quelques heures avant l'acte suprême (celui de précipiter l'avion sur le *World Trade Center*), il est dans une chambre d'hôtel avec une jeune femme, rencontrée, durant la nuit, dans les rues glauques de Portland. Il sait d'avance que leur relation n'est qu'éphémère et se soldera par un échec parce que, d'une part, il a une mission importante à

[1] *Ibid*. p. 159.
[2] *La Théogonie* d'Hésiode met en scène la généalogie des dieux de la mythologie grecque (VIII^e siècle).
[3] T.O.B. *Gn 1, 3* : « Dieu dit : « Que la lumière soit ! » Et la lumière fut ».
[4] Le texte dit : « Allah est la Lumière des cieux et de la terre. Sa Lumière est semblable à une niche où se trouve une lampe. La lampe est dans un (récipient de) cristal et celui-ci ressemble à un astre de grand éclat ; son combustible vient d'un arbre béni : un olivier ni oriental ni occidental dont l'huile semble éclairer sans même que le feu la touche. Lumière sur Lumière. Allah guide vers Sa Lumière qui Il veut. Allah propose aux hommes des paraboles et Allah est Omniscient. », *La Lumière*. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 435. Le séminaire de Tiphaine Samoyault, en 2008/2009, « Penser la traduction, penser le texte traduit », nous a ouvert à la problématique de la traductologie : les traductions d'un seul et unique texte diffèrent d'un traducteur à un autre. Pour l'essentiel, nous avons retenu la traduction adoptée par Salim Bachi. Si nous avons choisi celle-ci parmi d'autres possibles, c'est pour montrer que les versets (*ayates*) coraniques, choisis par lui, particulièrement dans ce roman, sont utilisés dans un but narratif, si nous les comparons au texte initial bien sûr. Il y a des modifications au niveau grammatical. Ainsi, nous remarquons, par exemple, que dans le verset, relatif à la lumière, l'auteur ajoute « librement » deux points d'exclamation.

accomplir, et d'autre part, selon sa croyance, il compte parmi le « nombre des injustes »[1]. Leur relation ressemble à une lampe qui s'éteint petit à petit, signe évident, pour lui, que la jeune femme l'abandonne parce qu'il demeure, pour elle, un Étranger. Pour surmonter sa haine, il a recours au verset de la clarté, évoquant une suite de points lumineux qui servent, symboliquement, de points de repère, avant de replonger, à nouveau, dans le néant universel ou plutôt originel. Le kamikaze se met alors à psalmodier, sans cesse :

> « Dieu est la lumière des cieux et de la terre ! Sa lumière est comparable à une niche où se trouve une lampe, la lampe est dans un verre, le verre est semblable à une étoile brillante, cette lampe est allumée à un arbre béni, l'olivier qui ne provient ni de l'Orient ni de l'Occident et dont l'huile est près d'éclairer sans que le feu la touche. Lumière sur lumière ! Dieu guide vers sa lumière qui il veut. »[2]

Salim Bachi ne cherche nullement à désacraliser le texte religieux. Au contraire, ceci est un moyen, pour lui, de montrer que, non seulement, l'écriture littéraire donne aux écrivains la possibilité d'accéder à une liberté authentique, mais encore qu'elle suscite chez le lecteur de profonds questionnements à travers les exclamations du kamikaze imaginaire. De plus, elle revêt, quelquefois, un aspect philosophique et métaphysique, portant, par exemple, sur la création de l'univers et le sens de l'existence. À travers le point de vue intradiégétique de son narrateur, la réflexion de l'auteur se projette dans la pensée de Seyf el Islam, une pensée qui se veut « obscure » et ambiguë parce que pleine de contradictions.

Pour poursuivre notre réflexion de départ, revenons à l'idée de la création de l'univers telle que rapportée par les récits mythiques. Ainsi, nous retrouvons bien l'hypothèse avancée par Chloé Conant sur la lumière qui jaillit de la mer. En ce sens, la Méditerranée est, incontestablement, un élément de la création artistique relatif à la lumière.

Si l'on suit la pensée du philosophe allemand Ernst Cassirer, on découvre la confirmation que la lumière est l'une des caractéristiques propres au jour. Cette dernière s'oppose, en principe, à l'obscurité, c'est-à-dire à la nuit. Cette opposition inhérente à la création donne du sens à l'aspect mythique, mais aussi démiurgique du lieu. C'est à travers

[1] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 80.
[2] *Ibid*. p. 80-81.

ce contraste même que l'espace du mythe prend forme, comme l'explique Ernst Cassirer : « Le sentiment mythique de l'espace commence toujours par se déployer à partir de l'opposition du jour et de la nuit, de la lumière »[1].

Cependant, même si ces deux éléments paraissent contradictoires, au fond ils se complètent mutuellement comme l'explique Gérard Genette, d'un point de vue sémantique : « En effet, l'opposition entre deux termes ne prend de sens que par rapport à ce qui fonde leur rapprochement, et qui est leur élément commun […] »[2]. À travers cette dualité des contraires jour/nuit, il y a une image métaphorique de la continuité du temps et de son écoulement, dans la mesure où l'un des éléments cède constamment sa place à l'autre, le tout étant rythmé par les saisons de l'année. Salim Bachi explore, une fois encore, cette image forte du jour et de la nuit, inspirée du Coran[3], au détour de laquelle le kamikaze se rappelle son enfance :

> « Il raccrocha (le téléphone) et il se mit à marcher dans la nuit noire […]. Ils étaient les enfants de la puissance, eux, soliloquait-il pendant qu'ils grimpaient dévalaient les monts et les cols enneigés pendant que le jour entrait dans la nuit et la nuit dans le jour, le vivant dans le mort et le mort dans le vivant. »[4]

Ainsi, nous retrouvons l'hypothèse formulée dans la première partie, à savoir que le temps, dans les récits de Salim Bachi, se compose, respectivement, de deux stratigraphies, l'une profane – composée de strates historiques – et l'autre sacrée – formée de strates mêlant le mythique et le religieux. Nous remarquons que la Méditerranée, espace d'un entre-deux atemporel, est dotée des mêmes caractéristiques que le labyrinthe de Cyrtha où le temps est aboli par l'auteur :

---

[1] CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques : 2 ''La pensée mythique''*, édition originale : Yale University Press, 1953, Minuit, 1972, p. 123. Cf. Chloé Conant, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 160.

[2] GENETTE, Gérard, « Le jour, la nuit », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* n° 20, volume 20, 1968, p. 151.

[3] L'alternance du jour et de la nuit est une des images symboliques que rapporte le texte coranique. Citons l'exemple du verset 27 de la sourate n° 3 *Al-Imran* (*La famille d'Imran*) : « Tu fais pénétrer la nuit dans le jour, et Tu fais pénétrer le jour dans la nuit, et Tu fais sortir le vivant du mort, et Tu fais sortir le mort du vivant ». Cf. *Le Coran*, *op. cit*., p. 65. Ou encore le verset 6 de la sourate n° 57, *Al Hadîd* (*Le Fer*) : « Il (Dieu) fait pénétrer la nuit dans le jour et fait pénétrer le jour dans la nuit […] ». Cf. *Le Coran*, *op. cit*., p. 673.

[4] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 69.

> « […] l'espace marqué par le mythe est un espace stratifié. Le mythe est passé et présent, et ce mélange des temps est lisible et visible dans l'espace. La Méditerranée écrase le temps, ou le sédimente. »[1]

Dans le contexte des mythes méditerranéens, ajoutons que les villes bordées par la mer sont incontestablement marquées par le mythe. Celui-ci abolit la notion de temps dans l'espace géographique de la ville, qui subit des métamorphoses (signe du déplacement) au sens métaphorique. Au niveau de la toponymie par exemple, nous l'avons montré précédemment, le choix des villes algériennes de l'auteur, Cyrtha et Carthago, répond à une double exigence de réalisme géographique et de fiction littéraire. Ce déplacement métaphorique ouvre un espace propice à la quête identitaire :

> *« Ça m'amuse et me fascine. Pourquoi Alger plutôt que Carthago, Constantine plutôt que Cyrtha ? Je me sens à l'aise dans des villes marquées géographiquement, mais le mythe permet justement de délocaliser. La littérature, c'est la forme même du voyage. »*[2]

Salim Bachi crée, à l'évidence, des personnages qui lui ressemblent ; leurs aventures sont presque identiques aux siennes et elles s'en rapprochent amplement, mis à part quelques petits détails. Ainsi, sur les traces de son auteur, Sindbad le marin, « un homme neuf dans un pays neuf »[3], renaissant sous les traits d'un navigateur à chaque nouvelle génération, revient, à l'époque de notre romancier, hanter les rivages de l'Orient et partager les mêmes événements que celui-ci, ceux de la guerre civile : « Vivre vite, partir loin, aimer le plus : mon programme »[4]. C'est, entre autres, le programme de l'auteur, quand il quitte l'Algérie dans les années 1990.

Par ailleurs, pour nous, le retour à la figure du navigateur oriental n'est pas un hasard. En effet, Salim Bachi remonte le temps pour glorifier l'époque des Arabes qui empruntent les voies maritimes[5], à l'image des conquérants puniques, grecs et romains. Ils

---

[1] CONANT, Chloé, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 160.

[2] http://www.lesoir-echos.com/salim-bachi-ses-ecrits-de-voyage/culture/14129/ consulté le 25/11/2012. La graphie en italique est le fait de l'auteur de l'article.

[3] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 17.

[4] *Ibid*. p. 83.

[5] Predrag Matvejevitch fait une remarque intéressante au sujet de la navigation chez les Arabes. Ces derniers viennent de la péninsule arabique, un endroit dont on ignore si ses habitants sont, plus au moins, familiers de

vont d'est (Machreq) en ouest (Maghreb). Ils ont pris, de cette façon, possession du nord de l'Afrique :

> « Ils connurent Aristote et Ptolémée avant nous, en dépit de l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie. La *Géographie* fut traduite du grec et du syrien en arabe avant de l'être dans les langues européennes. »[1]

Dans ce contexte, l'art de la navigation semble s'inscrire dans une pratique ouverte au « multiculturalisme ». D'un point de vue religieux et selon Predrag Matvejevitch, le voyage intérieur se distingue du voyage extérieur chez les interprètes arabes. Pour clarifier tout cela, l'auteur évoque l'exemple de deux voyages, celui d'Ibn Battuta[2] et celui d'Ibn Arabi[3]. Le premier est un déplacement purement géographique, alors que le second est un cheminement vers Dieu. Guidé par la Lumière divine, le voyageur-explorateur part en quête du « soufre rouge ». Nous remarquons que ce sont là deux chemins différents qui finissent, inexorablement, par se rencontrer : « Les voies du Seigneur et les chemins terrestres s'entrecroisent, de même que se rencontrent la mer et le désert. Les prophètes parlent aussi de la mer du désert »[4]. Ainsi, à travers l'analyse de cet auteur, nous relevons le côté « sacré » de la mer, une strate parmi d'autres qui participe à l'histoire des Arabes[5] et à son influence dans les récits de Salim Bachi. D'ailleurs, ce dernier fait allusion, dans son roman *Le Silence de Mahomet*, à l'univers marin. Le Prophète, s'adressant à l'un de ses compagnons, dit : « La mer est remplie de poissons. Et Dieu t'a donné toute licence d'en prélever autant que tu veux […] »[6]. L'importance de la navigation et tout ce qui est en

---

la pratique de cet art. En tout état de cause, l'auteur nous confirme qu' « ils apprirent et maîtrisèrent facilement cet art. Ils vainquirent la flotte byzantine près du cap Phénix, menacèrent Gênes et Venise, dominèrent les côtes espagnoles et catalanes […] ». Cf. Predrag Matvejevitch, *Bréviaire méditerranéen, op. cit*., p. 134-135.

[1] *Ibid*. p. 134.

[2] Ibn Battuta (1304-1377) est un voyageur et explorateur musulman, d'origine marocaine. Il est surtout connu pour ses multiples voyages à travers le monde, dont les aventures sont rapportées dans ses récits. Citons, par exemple, *Voyages I : De l'Afrique du Nord à La Mecque*, ou bien *Voyages II : De la Mecque aux steppes russes*.

[3] Ibn Arabi (1165-1240) est un grand penseur d'origine arabo-andalouse. Auteur de nombreuses œuvres, il est connu pour ses études théologiques, métaphysiques, juridiques et poétiques. On le surnomme le « fils de Platon ».

[4] MATVEJEVITCH, Predrag, *Bréviaire méditerranéen, op. cit*., p. 138.

[5] Il convient de souligner que le combat terrestre et maritime des Arabes devient, au fil du temps de plus en plus difficile parce que, vers le XV^{e} siècle, les Ottomans règnent en maîtres sur la Méditerranée.

[6] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 335.

relation avec ce monde particulier dans la religion du Prophète est soulignée par Predrag Matvejevitch, dont les réflexions s'appuient sur les hadiths[1] de Mahomet :

> « Le prophète a toutefois salué les embarcations qui naviguent. Il conseilla de manger tout ce qui provient de la mer et de se parer de tout ce qu'on y trouve. Il encouragea aussi la conquête des mers en mentionnant qu'une victoire maritime vaut dix victoires à terre (ce précepte est confirmé par de nombreux *hadiths*). »[2]

Dans le cadre de notre étude sur la mer comme lieu multiculturel, nous sommes frappés par les allers et retours permanents de Sindbad qui semblent permettre un questionnement identitaire sur la nation arabe. Ne serait-ce pas la raison pour laquelle ce marin accoste de port en port, en quête du bonheur, accueilli, à chaque fois, par une femme ? Il semble que Salim Bachi s'interroge aussi sur l'identité, en cherchant dans le passé glorieux des Arabes, l'origine de ses ancêtres, à travers l'incarnation du navigateur. C'est pourquoi le recours à la figure du marin oriental et son adaptation à la réalité algérienne actuelle semblent justifier la quête d'une identité perdue. Dans ces conditions, la traversée de la mer, espace de l'entre-deux et de la collectivité, peut paraître riche de sens parce que c'est un territoire qui permet à l'individu de se déconstruire/reconstruire.

Ainsi, la juxtaposition des deux rives qui se veulent opposées ne signifie pas, pour l'auteur, l'obligation et la contrainte mentale d'être limité à l'échange exclusif et binaire entre ces deux cultures orientale et occidentale. Au contraire, l'écriture du voyage, en passant par la *Mare Nostrum*, inscrit l'œuvre de Salim Bachi dans une dimension multiculturelle. Lors d'une interview sur ce sujet, l'auteur répond :

> « […] pas seulement une dualité, j'ai l'impression d'être tissé d'influences multiples liées à mes lectures, à mes voyages, à la manière même dont le monde se présente à moi. J'espère être différent chaque jour. »[3]

Toutefois, dans cet espace multiculturel et surtout mythique, il se trouve que les routes et les traversées méditerranéennes conduisent les voyageurs vers des rivages[1]

[1] Les hadiths sont un ensemble de textes qui ont pour objet de raconter la vie du prophète Mahomet ainsi que de rapporter ses paroles.
[2] MATVEJEVITCH, Predrag, *Bréviaire méditerranéen, op. cit*., p. 138.
[3] http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 27/11/2012.

inconnus, inexistants et, partant, impossibles à localiser sur des cartes géographiques. Si toutefois, le territoire est déserté de tout homme, il faut le peupler des monstres de la mythologie. Nous retrouvons, ici, l'une des hypothèses développées dans la première partie, celle des territoires vides et des territoires trop pleins. De tout temps, l'homme n'a pu vivre stable sur un seul territoire, au sens géocritique du terme. Si ce dernier est « trop plein », il faut le vider, c'est-à-dire le quitter et aller ailleurs (nous pensons au *Ver sacrum*, à l'exil, aux conquêtes, aux affrontements, etc.). Si, au contraire, il est vierge, il faut le peupler et en l'absence d'humains, il faut inventer des êtres pour l'occuper. Pour cela, l'écriture demeure une des pratiques, toujours aux frontières du réel et de l'irréel, qui permet de mettre en place un déplacement vers le mystère.

En ce sens, pour la plupart des auteurs, l'imagination est une source d'inspiration qui alimente leurs récits de voyages et, surtout, donne sens aux aventures héroïques et à l'altérité : il s'agit de procéder à une défamiliarisation et à une transformation de leurs personnages. Dans tous les cas, on ne pouvait imaginer une Méditerranée sans figures mythiques, voire inhumaines. D'ailleurs, selon nous, la longue errance d'Ulysse, au milieu de la mer, ne pouvait avoir de sens sans la présence de monstres, qu'ils soient marins ou terrestres. Bertrand Westphal explique ceci quand il dit :

> « Du temps d'Homère, et pour des siècles après lui, la mer Méditerranée n'aurait été que par antiphrase une *Mare Nostrum*. C'était un espace d'altérité, peuplé de monstres parce qu'il fallait bien justifier les réticences d'un voyage vers l'inconnu et que, de toute manière, l'autre ne pouvait être qu'un Cyclope ou un Lestrygon cannibale, gigantesque et traître. »[2]

Jusque-là, nous n'avons vu que la face positive de la Méditerranée, une mer « multiforme » dont le décor est charmeur et envoûtant. Mais, si nous avons évoqué l'idée

[1] En général, les héros mythiques embarquent sur un bateau, avant d'échouer sur un rivage. Le bateau est le lieu hétérotopique et symbolique de l'écoulement du temps. Selon Chloé Conant, il « ouvre la mer en deux temps ». Cf. CONANT, Chloé, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit.*, p. 158. Il facilite le déplacement sur le territoire marin et met en évidence le mythe du voyage. Dans d'autres récits de voyage, le bateau peut être remplacé par le radeau pour exprimer une réalité douloureuse, celle de la difficulté de la traversée comme dans le roman de Salim Bachi *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Les clandestins construisent, eux-mêmes, des radeaux pour quitter leur pays : « Les enfants fabriquent des radeaux ? […] Avec leurs mains, quelques planches, des pneus, ils bâtissent des naufrages ». Cf. Salim Bachi, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 21.

[2] WESTPHAL, Bertrand, « Tomes ou le vide au milieu : Géocritique d'un lieu d'exil », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit*., p. 307.

de la mer comme espace mythique, il nous faut aborder, maintenant, le côté obscur de cette vaste étendue. Cette mer, dont les images sont si calmes et si apaisantes, peut surprendre les voyageurs qui la craignent et dont les colères sont brusques et dangereuses[1]. De même, les abysses de la mer sont enténébrés et cachent de l'amertume :

> « La mer est à la fois une et diverse : en elle cohabite plusieurs espaces, hétérogènes, qu'elle sépare plus qu'elle ne réunit, mais que seul Ulysse, roulé par la houle du large, finit par parcourir tous. Or, cette interminable traversée est plus qu'un simple parcours de lieux proches ou lointains, humains ou non. »[2]

À en croire François Hartog, il faut se méfier des images trop faciles, et le plus souvent trompeuses, d'une mer mystérieuse perpétuant le génie de l'humanité. La Méditerranée est fondée sur une utopie parce qu'elle mêle étroitement le réel et l'imaginaire. En partant de cette idée, on se rend compte que l'imaginaire des hommes a fait de la mer un espace merveilleux et magique. En effet, il y a une Méditerranée des mythes, comme nous venons de le voir, peuplée par des êtres fictifs, mais surtout gouvernée par Poséidon :

> « Il est « le grand Poséidon qui met en branle la terre et la mer stérile, celui à qui les dieux ont attribué le double privilège d'être dompteur de chevaux et sauveur de navires » ; ou tout aussi bien celui qui les perd. Armé de son trident, il déchaîne les bourrasques et soulève la mer, ou bien l'apaise et fait souffler une brise légère. »[3]

De la lecture de cette citation, nous déduisons que la mer appartient au dieu de la mer. Ce dernier est à l'origine des errances, voire de la disparition, du héros homérique parce que c'est lui qui, faisant d'Ulysse un prisonnier de la Méditerranée, l'empêche de reprendre le chemin du retour pour retrouver Ithaque, la patrie tant désirée. D'ailleurs, l'*Odyssée* nous montre Ulysse, surveillé de près par Poséidon. Il lutte contre des créatures inhumaines, au milieu de mers lointaines, dans un univers merveilleux, enchanteur, voire magique, avant d'échouer en Phéacie, pays du roi Alcinoos, qui marque la frontière entre le monde réel et le monde mythique.

[1] Cf. La tempête du 30 septembre 1983, Martine Tabeaud, « Les tempêtes sur les côtes françaises de Méditerranée », in *Annales de Géographie*, n° 584, volume 104, 1995, p. 389-401.
[2] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op.cit.*, p. 29-30.
[3] *Ibid.* p. 34.

Il en est de même pour les personnages du roman *Le Chien d'Ulysse* qui, explicitement, est lié au récit homérique. Dans ces conditions, le voyage marin se révèle dangereux pour eux, soumis à deux géographies qui se superposent : l'une réelle et l'autre mythique. La mer cyrthéenne demeure imprévisible, surtout quand elle se transforme en un lieu d'enfermement. Hocine, en utilisant un langage métaphorique, nous le fait remarquer en disant : « Rien n'y fait, nous nous éveillons toujours en plein rêve, incapables de remonter à la surface des flots, vers l'astre inextinguible »[1].

En analysant cet extrait, nous remarquons que le narrateur et les habitants de Cyrtha, ne pouvant atteindre « la surface », sont comparés à des nageurs, ou plutôt à des plongeurs prisonniers, au fond du gouffre abyssal. À partir de cette image, nous pouvons dégager le champ sémantique de la vie : « surface, lumière (astre inextinguible) ». En cherchant l'opposé de chacun de ces deux termes, nous obtenons des couples de mots, surface/profondeur, lumière/ténèbre, et plus loin, une Méditerranée porteuse de vie et de mort. La mer est chargée d'une double signification puisqu'elle est un espace féerique et fonctionne comme un miroir aquatique. Ainsi, la mer est à la fois le symbole de la vie et de la mort parce que tout sort de la mer et tout y retourne. Ne retrouvons-nous donc pas l'un des spectacles obsédants et ensorcelants qu'engendre la mer ?

Le même spectacle de la mer, offrant la vie et la mort, est aussi présent dans un autre passage. L'auteur nous livre une image forte, celle de la mouette en lutte contre l'élément aquatique :

> « Une mouette piqua du nez. Elle s'enfonça dans les ténèbres en mouvement, sans un éclat. Pendant de longues minutes, elle se lova dans le roulis, nageant entre les lames, épousant les courants, se confondant avec les fluides. Elle resurgit, la gueule ensanglantée. D'un coup sec et bref, elle s'arracha de l'écume qui menaçait de l'engloutir, survola les masses en liquides en tournoyant, et replongea. Elle avait disparu. »[2]

Par le biais de cette scène, celle de la mouette cherchant sa proie au fond du récipient abyssal, réussissant à réveiller le monstre marin et à le mettre en colère, nous pouvons mettre en évidence les mêmes significations que nous venons de relever, à propos

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 18.
[2] *Ibid*. p. 87.

de la symbolique de la mer. En effet, la surface de la mer est l'emblème du mouvement et donc de la vie, représentée par le champ lexical du déplacement : « le roulis, les lames, les fluides, les masses en liquides ». C'est l'aspect positif de la Méditerranée. Par ailleurs, la mer est le lieu des transitions et des transformations parce qu'elle se métamorphose en un énorme monstre marin qui, dans une lutte acharnée, menace d' « engouffrer » la mouette. Ici, apparaît le côté négatif de la mer, c'est-à-dire celui de la mort, figuré par le champ sémantique de la profondeur : « ténèbres, sans éclat, courants, engloutir ». De ce fait, la mer devient le lieu de l'incertitude, du doute qui peut avoir une issue heureuse ou maléfique. À la fin de ce passage, nous remarquons que la mouette a cédé parce qu'elle « avait disparu ». Nous retrouvons, alors, la même hypothèse que nous avons avancée, c'est-à-dire que tout sort de la mer et tout y retourne.

La Méditerranée demeure inévitable, incontournable et dangereuse. Par ses vagues apocalyptiques, elle se transforme, parfois, en un monstre violent et destructeur, rasant tout sur son passage, jusqu'à engloutir Cyrtha et ses habitants : « L'océan vague renversa les digues et anéantit sur la terre toute vie et toute forme »[1]. Il semble que cette image, très significative, décrit l'engloutissement de la ville de Salim Bachi à la manière des textes religieux. D'ailleurs, on ne s'étonne pas de voir apparaître sur les rivages de la ville le Léviathan, un monstre dont l'origine est biblique[2] : « Le léviathan semblait vouloir absorber Cyrtha, qui cherchait à le fuir, protégeait ses flancs, se renforçait, se tapissait derrière ses remparts »[3]. Parfois, ce sont des créatures marines inconnues qui viennent effrayer le rêveur, à l'instar de la sœur d'Ali Khan, Hayat : « pendant de longues nuits, elle avait rêvé. Un monstre surgissait des flots, la capturait et l'emportait loin des siens »[4].

Mais la Méditerranée est aussi un espace ludique par ses difficultés et ses nombreux pièges. Elle est habitée par toutes les formes de l'inhumain, dont les sirènes. C'est pourquoi, durant leur errance, Ali Khan et Hamid Kaïm rencontrent, sur leur chemin, des sirènes, comme le héros de l'*Odyssée* : « La Chine les accueillit au son des sirènes »[5]. Ces créatures de la mythologie, « mi-femmes, mi-oiseaux », ont une double fonction. Elles

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.,* p. 228.
[2] T.O.B *Job* 3, 8 ; 40, 20-25 ; Ésaïe 27, 1 ; *Apocalypse d'Abraham*, XXI, 6, in *La Bible, Écrits intertestamentaires*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Pléiade, 1987, p. 1719.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 150-151.
[4] *Ibid.* p. 55.
[5] *Ibid.* p. 78.

incarnent tantôt le savoir, dans le sens où elles offrent la possibilité au voyageur de s' « ouvrir » sur le monde, mais aussi, par leurs chants, elles les invitent afin d'acquérir le savoir. Tantôt, elles figurent la mort. En effet, de Muses du savoir, elles se métamorphosent en Muses de la mort par leur chant envoûtant. Ainsi, elles symbolisent la séduction et la tentation, peut-être, mortelle, car si on compare le parcours de la vie à celui d'un voyage (comme celui de ces deux personnages), on s'aperçoit que les sirènes attirent vers les embûches. Le narrateur et son ami, en cherchant à quitter leur ville, sont fascinés par le chant des sirènes :

> « Chaque matin, Mourad et moi, médusés, observons la ville dressée contre le ciel. Souvent, nous longeons la grève en quête d'un ailleurs [...]. Nous partirons, avant de mourir, jurons-nous en regardant les masses liquides chevaucher les récits en archipels. Recueillis, nous écoutons le chant des sirènes […]. »[1]

Par ailleurs, tous les paysages que le voyage marin donne à découvrir sont magnifiés par la présence de la femme, aux pouvoirs séducteurs. Les sirènes peuvent s'incarner dans les femmes de la Méditerranée, qui accueillent le marin oriental, lors de sa traversée, dans chaque ville visitée, à l'instar de Vitalia et de Giovanna, deux femmes rencontrées en Italie :

> « […] je désirais par-dessus tout préserver en moi cette foi unique, tendre et amoureuse, accueillante pour la vie telle qu'elle se présentait en images plaisantes : les femmes et leur jeunesse absolue, miroir tendu face au néant. Je me consolais dans les bras de Giovanna comme je m'étais consolé dans ceux de Vitalia, en n'ignorant pas que cela aussi aurait une fin, un jour […]. »[2]

Toutefois, il existe un autre monstre marin « invisible », plus redoutable nous semble-t-il, qui hante les rivages méditerranéens : il s'agit du facteur historique. Il est la personnification du Destin, auquel sont confrontés les personnages de l'auteur. Ainsi, à ces images truffées de toutes les formes inhumaines viennent se superposer celles des figures historiques ayant marqué le territoire algérien, dans la mouvance coloniale. Narrateur par excellence, Hamid Kaïm, en songeant, nous fait part de la conquête de sa ville Cyrtha :

[1] *Ibid*. p. 14.
[2] BACHI, Salim, *Amours et Aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 128-129.

> « Longtemps je chevauchai une monture, un alezan altier, et allai à la reconquête de la cité engloutie, chassai les envahisseurs jusque sur leurs terres, puis retournai chez moi, las de victoires […], large navire ou frêle galiote de corsaire à la proue de laquelle je semai terreur et effroi […], et envoyai par le fond l'Invincible Armada, repoussai les troupes de Charles X, débarquai sur la montagne de Tariq, traversai les Pyrénées avec mes éléphants, marchai sur Rome, empêchai le sac de Carthage [...]. Je rêvais. Ni Hannibal, ni Jugurtha, je demeurais un enfant […]. »[1]

L'Histoire est la personnification de la violence dans le bassin méditerranéen qui demeure un territoire complexe et énigmatique. Elle est mêlée à l'image du sang dans la mesure où elle ressemble à un champ de bataille. Le journaliste de Cyrtha se rappelle les récits des croisades « permettant ainsi aux Romains de croiser les Numides, aux Arabes de frayer avec les Francs, où le Croissant et la Croix se confondaient et formaient une singulière géométrie […], pont jeté entre deux univers inconciliables, et pourtant réconciliés »[2]. En ce sens, aucune histoire ne s'efface de ses rivages en raison des affrontements et des combats qui semblent ne jamais prendre fin. Il est évident qu'à travers le discours du journaliste, nous pouvons souligner que les rives sombres de Cyrtha, ou bien de Carthago, sont teintées de pathétique.

Dans ces conditions, la mer demeure un espace inconnu, sans repères et non humain, qui inspire la terreur au voyageur, surtout lorsqu'elle se met en colère. Elle est à la source des naufrages et menace, sans cesse, de conduire le marin vers une mort certaine. Elle est donc le lieu de l'Histoire universelle et l'espace de la violence, comme Sindbad nous le confirme à travers ses aventures :

> « Entre les larmes, les chants, les rires, un homme comme les autres traversait les mers et combattait des animaux fabuleux, poissons bibliques sur lesquels paissaient des troupeaux, continents où échouaient les lointains descendants des caravaniers, devenus princes des mers qui accostaient sur l'île de Java, de Sumatra, sur les îlots de la Lune où régnaient des rois de cartes à jouer, figurines interchangeables qui montaient leurs chevaux de la mer, ces étranges créatures nées de l'embrun et du ressac. »[3]

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 89.
[2] *Ibid*. p. 90.
[3] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 115.

Ainsi, autour de la Méditerranée se tissent d'« étranges odyssées »[1]. Elle est le tiers-espace, au regard multifocal, commun à toutes les cultures et aux histoires qui l'entourent et à toutes les identités qui le représentent. Mais, en même temps, on découvre, à travers les récits de Salim Bachi, au regard allogène, que dans cet espace navicule, la quête identitaire, selon un contexte postmoderniste, n'est que le fruit d'un travail perpétuel propre à l'auteur. Ce dernier est capable d'inventer un univers fictionnel, où l'écriture est en extrême mobilité, avec des lignes de fuite géographiques, historiques, sociales qui se déterritorialisent, sans cesse, dans cet espace de l'entre-deux.

[1] Cf. Christine Rousseau, « Les mille et une Méditerranée. (Sur *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi) », in *Le Monde*, 29 octobre, 2010.

CHAPITRE II :
DÉPLACEMENTS POLYSENSORIELS

« […] *quand je serai grand je partirai en Espagne*
voir les taureaux et les femmes. »[1]

Le voyage dans l'œuvre de Salim Bachi se rattache à la mer. C'est un déplacement « forcé » qui s'inscrit dans un contexte de décolonisation, avec un regard profond et critique, mais aussi avec un sentiment d'appartenance à plusieurs cultures en même temps. C'est ce que nous avons essayé de montrer, dans le premier chapitre de cette seconde partie notamment, lorsque nous avons examiné les représentations culturelles de la mer. L'histoire mythique de la Méditerranée est inscrite dans l'œuvre de l'auteur. Elle imprègne son univers ainsi que sa pensée, « comme formes d'existence qui se complètent mutuellement pour illustrer dans leur complémentarité l'espace méditerranéen »[2].

Par ailleurs, nous avons eu recours à la multifocalisation, c'est-à-dire à ces trois regards, ou points de vue (endogène et surtout exogène et allogène), qui se complètent et s'inscrivent dans une vision totalement moderne et ouvrent, de ce fait, le champ de notre étude à une représentation multiculturelle. Nous avons également examiné l'implication du regard, dans la préparation, peut-être même l'anticipation, du voyage et de son déroulement.

Ainsi, le regard, ou mieux la vue, est un des cinq sens qui permet à l'observateur de percevoir des paysages qui s'offrent à lui, à une certaine distance, que ce soit de près ou de loin. Mais l'appréciation de tous ces spectacles, avec leur fascination et leur étonnement qui réjouissent l'âme du voyageur, ne se fait pas uniquement à travers le regard. Au contraire, tous les sens mériteraient amplement d'être impliqués, comme le rappelle

[1] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit*., p. 100. L'écriture en italique est le fait de l'auteur.
[2] SCHOBER, Angelika, « La Méditerranée de Nietzsche », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe, op. cit*., p. 168.

Bertrand Westphal : « la vue et son activation par le regard ne sont pas les seuls foyers de la perception. L'expérience du contexte transite par l'ensemble des sens […] »[1].

À la lumière de cette réflexion, il est évident que tous les sens sont réunis pour permettre à l'individu de construire son propre monde et de mettre à l'épreuve sa propre expérience de la réalité. Selon Bertrand Westphal, certains spécialistes, les géographes par exemple, ont recours à une « taxinomie sensorielle »[2] de type hiérarchique, selon laquelle la vue et l'ouïe sont plus actifs que l'odorat, le goût et le toucher, parce que les deux premiers appartiennent à ce qui relève de l'ordre « cérébral ». Quant aux trois autres sens, leur fonction est orientée plutôt vers ce qui est intime, voire corporel. Or, ce qui importe, ici, est que l'ensemble des sens soit capable d'intervenir dans l'exploration esthétique de l'espace géographique, traversé ou simplement conquis à distance.

Le géocritique soulève un autre point, dans l'étude de la sensorialité et de sa mise en relation avec le monde environnant, en évoquant deux hypothèses. La première consiste à recourir à un seul et unique sens. Ceci résume, en partie, notre étude de la multifocalisation, quand nous avons examiné la relation du regard multiple du voyageur (un seul sens) avec le territoire marin. La seconde hypothèse, celle qui nous intéresse, ici, fait intervenir tous les sens, ce que Bertrand Westphal nomme la polysensorialité. En effet, la démarche polysensorielle tend à examiner les relations de tous les sens avec l'environnement :

> « Dans cette perspective holistique, on évaluera les relations qui unissent les cinq sens […] : la coopération, qui s'exprime dans la combinaison synesthésique entre plusieurs sens ; la hiérarchie entre les sens ; les séquences sensorielles, qui, au sein d'une même culture, varient selon l'âge […] ou, d'une culture à l'autre, en raison des différences dans la perception de l'environnement ; les seuils sensoriels, qui sont définis pas des niveaux de stimulation ; la réciprocité entre le sujet et l'environnement sensoriel. »[3]

À la lecture de cette citation, nous pouvons dire que la polysensorialité joue un rôle fondamental dans la représentation de l'environnement que se fait l'individu. On pourrait parler de *paysage intérieur*, c'est-à-dire d'un monde mental influencé par les cinq sens qui,

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 214-215.
[2] *Ibid*. p. 215.
[3] *Ibid.* p. 217.

selon le géographe, John Douglas Porteous, confirme la perception de l'univers ouvert aux sens. En somme, « la perception assure la représentation du second au sein du premier »[1]. Ici, le second est l'univers sensoriel, le premier étant le mental.

Ainsi, en nous référant à la géocritique, nous allons emprunter le concept westphalien, celui de la polysensorialité, afin d'approfondir notre étude des éléments de la perception, c'est-à-dire des cinq sens et, notamment, leurs enjeux dans le déplacement. Comme nous analysons la notion du voyage tout au long de cette deuxième partie, cela nous permettra de vérifier la nature de ce voyage que réalisent les personnages de Salim Bachi. Le trajet apparaît tantôt comme une traversée réelle, c'est-à-dire un trajet géographique ; tantôt, on a l'impression que le déplacement est imaginaire…ou, peut-être, les deux se mêlent-ils !

1/ Un voyage réel

On sait que les différents déplacements des personnages de Salim Bachi se rencontrent dès son premier roman *Le Chien d'Ulysse*. Le voyage signifie, pour eux, la quête de l'absolu, l'errance est synonyme de vagabondage. Les deux modalités renvoient à un univers instable et mouvementé. Voyage, pérégrination, voilà à quoi sont confrontés la plupart des protagonistes. Pressé par l'envie du départ et poussé par le désir de la quête, chacun vit une aventure pleine de péripéties comme celle du héros grec. Ses personnages ne cessent de s'identifier à Ulysse, le Polutropos[2], en errant *ça* et *là*, dans l'espoir de fuir les conditions horribles dans lesquelles ils vivent.

1/1 L'ordre des sens

À la différence du narrateur qui est resté fixé à Cyrtha, les autres personnages quittent la ville. Ils sillonnent la Méditerranée et, comme Ulysse qui encouragea ses compagnons à prendre la mer en leur disant : « Considérez votre semence, vous ne fûtes pas faits pour vivre comme des bêtes, mais pour suivre vertu et connaissance »[3], chacun

[1] *Ibid*. p. 218.
[2] Polutropos, mot grec, renvoie à la mobilité, à l'adaptabilité et à la souplesse. Ce sont les caractéristiques propres au poulpe. Cf. Agathe Entanaclaz, *Les métamorphoses d'Ulysse : réécritures de l'Odyssée*, Paris, Flammarion, 2003.
[3] PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'Algérie malade de ses violences », in *Esprit, op. cit*, p. 125.

d'entre eux se met dans le sillage de l'homme aux mille tours et erre à travers différents espaces. L'origine de leur errance est donc liée à la situation historique, sociale, politique, etc., de leur pays. Leur voyage n'a aucun caractère de plaisir comme peut l'avoir, parfois, celui du héros de l'*Odyssée*. Il s'agit, en réalité, d'un départ « forcé » parce qu'ils n'ont pas le choix, pour ainsi dire, et qu'ils éprouvent un sentiment d'étouffement et d'écœurement dans Cyrtha.

Rachid Hchicha et Poisson, amis universitaires d'Hocine, prennent le bateau à la découverte des pays étrangers européens comme la France, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie, mais aussi pour y travailler :

> « Ils abordaient le cap difficile de la trentaine et se retrouvaient sans le moindre diplôme en poche. Ils appareillèrent pour l'Europe. Ils abandonnèrent les sombres rivages africains dans le sillage blanchi du paquebot. L'odeur de la terre sèche, le parfum des figuiers en fleur, la fragrance légère des mimosas se perdirent dans les brumes marines. »[1]

Ali Khan (le professeur de littérature) et Hamid Kaïm (le journaliste) se livrent, à leur tour, à l'errance, malgré eux, pour des raisons politiques. Ils voyagent en Espagne, en Andalousie, à Florence, en Crête :

> « À la fin des années soixante-dix, talonnés par la Force militaire, l'obscure police politique, Hamid Kaïm et Ali khan parcoururent l'Espagne, se lançant en Andalousie. L'amour, la révolution, la poésie les tenaient […]. À Florence, ils déambulèrent dans ce qu'ils pensaient être un musée à ciel ouvert […]. Ils accostèrent en Crête […]. Sur l'île aux paysages abrupts, ils engloutirent force litres de vins […]. Ils reprirent la route. »[2]

À travers les deux passages narrant les traversées de ces quatre voyageurs, nous remarquons que les héros de Salim Bachi sont, tout le temps, en mouvement. En effet, la mobilité est un processus qui leur permet de fuir la réalité désespérante, la violence faite aux habitants de Cyrtha. En fait, la violence – qui selon Michel Maffesoli, réussit à « énerver le corps social »[3] – les pousse à partir vers d'autres horizons parce qu'ils sont incapables de s'affirmer, face aux valeurs établies dans Cyrtha. Ils refusent toutes les

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 40.
[2] *Ibid.* p. 77.
[3] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006, p. 31.

formes d'enfermement ; ils s'y opposent même. Ils voyagent donc en quête de renouveau, à la découverte de l'amour, de la révolution et de la poésie, à l'instar des personnages de Kateb Yacine.

Ainsi, le voyage rend facile l'accès aux extrémités du monde. Ils se lancent à la découverte des pays les plus lointains et ils n'omettent pas de décrire tous les espaces visités, ainsi que tous les peuples qui les accueillent, où « l'amour, la fête » et « la révolution »[1] les accompagnent partout. D'ailleurs, ils accostent sur les rivages des pays les plus lointains, à la recherche du savoir et de la connaissance : « La Chine les accueillit au son des sirènes. En quête de savoir, ils accostèrent sur les rives du Yang-Tsé »[2]. Le mythe grec met en scène les sirènes qui peuplent la mer, réputées pour attirer les marins vers la mort, par leur chant mélodieux. Or, elles ont aussi un côté positif, notamment quand elles se métamorphosent en Muses du savoir. Le journaliste et le professeur de littérature voyagent partout. En bref, « ils firent le tour du monde »[3].

Nous retrouvons, ainsi, l'un des aspects positifs de la mer dans la mise en œuvre du déplacement. Elle est espace libérateur, recherché par l'homme cyrthéen, car ce dernier ne se sent libre que quand il prend la mer : « La mer permet aux captifs de la ville d'espérer un jour échapper au cauchemar de trois mille années placées sous le poids des conflits »[4].

À travers les voyages que nous venons d'évoquer, nous retenons que la polysensorialité est mise en valeur par l'auteur, à travers son observation et son imagination de tous les lieux traversés. Les couleurs, les lumières, les odeurs, les sons, et même les goûts rendent bien compte de la sensibilité éveillée par le paysage et des sensations procurées aux voyageurs.

Par ailleurs, nous remarquons que chaque sens, utilisé par un personnage donné, lui permet de lire l'espace parcouru et de lui donner une signification. Il s'agit, là, d'une question de corps et de sensations, dans un espace donné. En tout état de cause, comme nous le remarquons, chaque personnage accoste sur un rivage ouvert. De ce point de vue,

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 77.
[2] *Ibid.* p. 78.
[3] *Ibid.,* p. 214.
[4] *Ibid.* p. 12.

nous soulignons que la polysensorialité accompagne le mouvement.

La question de la perception des sens semble se rattacher, ici, à l'environnement et, par là, s'inscrit dans une démarche esthétique qui décrit et englobe des espaces hétérogènes. À l'évidence, l'environnement est le décor naturel que donnent à voir les différents paysages. Il convient de souligner, dans cette démarche, que tous les paysages ambiants, mis en récit par Salim Bachi, ne servent pas seulement d'entité esthétique et de décor à ses romans. Au contraire, il s'agit de faire participer, obligatoirement, tous les personnages à son univers fictionnel, car il faut considérer le personnage comme un acteur « engagé » dans l'environnement qu'il perçoit. Ceci donne tout son sens au concept de la polysensorialité.

Dans ces conditions d'engagement de l'individu avec le lieu environnant, Salim Bachi semble, lui-même, concerné et impliqué dans ses romans. D'ailleurs, il évoque le voyage qu'il a effectué à Grenade, quelques années auparavant. Il y consacre un ouvrage intitulé *Autoportrait avec Grenade*, dans lequel il raconte ses aventures réelles et imaginaires en même temps. L'effet de la polysensorialité est présent dès la première page du roman, à travers le regard allogène de l'auteur, mais aussi à travers l'odeur que dégage la ville, une senteur qui, pour Salim Bachi, semble agréable :

> « On ne sait plus le langage des songes. Les voyages nous invitent à le découvrir. Il faut faire vite. Aller vite. La lumière se déploie sur le pare-brise de la voiture ; à la semblance de l'eau, elle s'écoule lentement. De la fenêtre me parviennent les odeurs du printemps : fleurs, jasmin, terre sèche […]. »[1]

Nous voudrions nous arrêter sur l'un des sens utilisés par l'auteur, à savoir l'odorat. Un lieu peut sentir bon, comme il peut sentir mauvais[2]. Cela dépend des individus, mais nous préférons nous limiter, ici, à la communauté littéraire, c'est-à-dire examiner le lieu et sa représentation dans l'univers des écrivains. La polysensorialité d'un lieu se distingue

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 11.
[2] Cette hypothèse est développée par Bertrand Westphal lorsque qu'il crée le concept de polysensorialité. Le géocritique évoque l'exemple d'Alexandrie, durant la période coloniale. Les quartiers habités par les Européens dégagent une odeur nauséabonde, les rues semblent être mélancoliques et répandent une odeur désagréable, etc. Ces points de vue diffèrent d'un écrivain à un autre, les auteurs ayant peint la ville égyptienne dans leurs récits sont nombreux. Mais cela dépend aussi de la période coloniale (point de vue exogène) ou postcoloniale (point de vue allogène) à laquelle appartient chacun, de l'image du lieu qui est transmise au lecteur et de l'idée que ce dernier se fait du lieu en question.

d'un auteur à un autre, au fil du temps parce que, en fin de compte, l'espace représenté « est soumis aux variations et à l'infinie variété de la perception sensorielle »[1].

Dans son étude sur la ville mythique de Lisbonne, Bertrand Westphal explique que celle-ci est composée de couches stratigraphiques qui forment un environnement géologique. En faisant allusion à certains auteurs dont Miguel Torgua et Pessoa qui, dans leurs écrits, ont insisté sur les paysages et la situation géographique de la capitale portugaise, le géocritique revient sur la beauté et l'éclat de cette ville mythique. En effet, Lisbonne est une ville qui a été fondée par Ulysse[2]. Ainsi, on assiste à diverses perceptions d'une seule et unique ville. Certains l'ont vue comme un lieu ouvert sur la mer, d'autres, au contraire, comme un lieu fermé. Nous n'allons pas évoquer toutes les perceptions sensorielles de ce lieu, mais nous contenter de ce qui retient notre attention : les senteurs. Bertrand Westphal examine la perception de l'odeur en recourant à l'ethnologue et écrivain Jean-Yves Loude qui, dans son œuvre *Lisbonne. Dans la ville noire*, réintroduit la perception des odeurs. Cet aspect, selon le géocritique, semble disparaître des villes européennes. La capitale portugaise est « une ville où la liberté s'accorde avec une négligence érigée en mode de vivre. Les odeurs y circulent mieux que les piétons, avec une désinvolture qui réjouit le nez »[3]. Ainsi, à travers cette étude, nous remarquons bien le rôle que jouent les odeurs dans la représentation d'un lieu donné et l'influence qu'il exerce sur le lecteur, notamment, s'il sent « bon ou mauvais ». En général, les villes méditerranéennes, auxquelles on joint Lisbonne, grâce à Ulysse, répandent des parfums agréables et accentués, peut-être, par le souffle de la brise marine et des vents locaux.

Nous rejoignons le propos de Bertrand Westphal sur la perception des odeurs du lieu car, d'après les descriptions rapportées par Salim Bachi sur Grenade, on déduit que celle-ci est d'une senteur agréable ; elle « sent bon » en un mot. Même si la ville espagnole ne borde pas la Méditerranée, elle demeure, pour l'auteur, un lieu agréable qui, sans doute, lui rappelle le parfum printanier de sa ville natale. L'auteur s'imagine avec l'un de ses principaux personnages, Hamid Kaïm. Il nous fait la description de la ville ibérique, à

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 218.
[2] Cf. BEDON, Robert, « Solin et la fondation de Lisbonne par Ulysse : propositions nouvelles sur l'origine de cette légende », in *Lisbonne, géocritique d'une ville, op. cit.*, p. 21-38.
[3] LOUDE, Jean-Yves, *Lisbonne. Dans la ville noire*, Arles, Actes Sud, 2003, p. 97. Cf. Bertrand Westphal, « Pourquoi une géocritique de Lisbonne ? », in *Lisbonne, géocritique d'une ville, op. cit*., p. 13.

travers le discours tenu entre lui et le journaliste de la ville de Cyrtha. Certes, il s'agit d'une séquence métaleptique, dans un langage littéraire qui autorise l'écrivain à rencontrer ses protagonistes. Mais, c'est aussi une technique utilisée par notre auteur, comme un moyen lui permettant de communiquer ses perceptions, et de faire partager ses sensations avec le lecteur. C'est un espace réel et intériorisé, c'est-à-dire qu'il se présente tel que le voit et le sent l'auteur :

> « - Tu ne t'en doutes peut-être pas, mais je me suis baladé dans Grenade. Cette ville me plaît de plus en plus. Je trouve l'Albaicin semblable à certains de nos villages. Il y flotte comme un air de campagne. Et la lumière sur les murs blancs est d'une grande beauté. Tu ne trouves pas ?
> - Je n'ai pas eu le temps, tu vois.
> - Je te prie de m'excuser. J'avais oublié. Mais ces petits murs et ces ruelles pavées, ces odeurs entêtantes de jasmin et de glycine. Surtout de glycine, elle imprègne tous les recoins du quartier. Je m'attendais presque à voir surgir des femmes voilées et des [sic] hommes en turban et gandouras. »[1]

Il paraît difficile de parler de la sensation de chaque individu qui, en réalité, est non seulement liée à l'expérience de chacun, mais encore s'exerce sur un territoire qui, naturellement, est de nature hétérogène. Le sujet peut parvenir à s'intégrer dans l'espace fantasmé, comme le précise Maurice Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* :

> « Toute sensation comporte un germe de rêve ou de dépersonnalisation comme nous l'éprouvons par cette sorte de stupeur où elle nous met quand nous vivons vraiment à son niveau. Sans doute la connaissance m'apprend bien que la sensation n'aurait pas lieu sans une adaptation de mon corps, par exemple qu'il n'y aurait pas de contact déterminé sans un mouvement de ma main. »[2]

Par ailleurs, dans le déroulement du voyage, la présence féminine influence et accentue la perception du lieu visité, mais rend aussi plus lisibles les espaces sensibles. La femme semble jouer un rôle essentiel dans la fascination des voyageurs aux regards exogènes, et participe, en un sens, à l'accomplissement de l'exploration du territoire, par le biais de la polysensorialité. Il semble donc que le recours à la perception sensorielle soit

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 80.
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945, p. 249.

rendue possible à travers la rencontre d'une femme, mais il est souvent inéluctable.

Ceci est, entre autres, le programme du nouveau Sindbad dont la conquête des femmes est l'une des raisons de voyager, au-delà des événements historiques et de la situation sociale de son pays. Contrairement au Sindbad des contes, le marin de Salim Bachi abandonne la conquête des îles et des trésors enfouis, en faveur des femmes. D'ailleurs, dès qu'il échoue sur les rives italiennes, il connaît son premier véritable amour, Vitalia, dont la « peau fleurait le jasmin le matin et l'ambre le soir »[1]. La mise en œuvre de la polysensorialité se traduit dans la relation entre le lieu et la référence à la femme, source de vie :

> « J'aimais Viatalia et Vitalia chérissait la vie. Elle ressemblait à une plante ou à un animal sauvage. Elle sautillait dans le vent, sous les embruns et emportait avec elle, dans un tourbillon de joie, tous les éléments qui animaient Cetraro, cette station balnéaire où les touristes européens venaient goûter aux plaisirs d'une mer radioactive. »[2]

Sans la présence d'une femme, le lieu change de couleur. Il se teinte d'une couleur sombre pour exprimer la nostalgie et l'amertume. Cela est vécu par Sindbad qui, en se déplaçant vers Rome, remarque que la ville est elle-même triste :

> « Vitalia me manquait. J'en conçus une certaine mélancolie qui me peignit Rome sous les couleurs les plus sombres. Je cherchais la jeune fille dans les rues de la Ville éternelle. Je dévalais la Via Veneto en pensant à sa douce figure […]. »[3]

La femme devient le moteur, voire le fil conducteur du voyage, rendu possible par la perception des sens. Nous remarquons que la ville est, à chaque fois, personnifiée au point de se confondre avec une femme. On est bien là au cœur de l'une des hypothèses évoquées par les auteurs maghrébins, dont les écrivains algériens, annoncée précédemment, à savoir que la ville est une femme. Mais, ici, cette hypothèse est confortée par la perception sensorielle, rendue active par l'évocation de la figure féminine. Dans l'esprit de Sindbad, il n'est pas possible de mentionner la ville de Florence sans se rappeler Béatrice, une femme curieusement « sans âge », mais aussi un personnage de Dante :

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 94.
[2] *Ibid.* p. 64.
[3] *Ibid*. p. 93.

> « Quand il m'arrivait d'évoquer Florence, c'était le visage de Béatrice qui s'imposait, celui de la femme confondue avec une ville qui, à mesure que les jours passaient, se vêtait de couleurs nuancées. Le pavage rectangulaire et inégal retrouvait son lustre d'antan. La ville s'était définitivement éveillée sous le regard de Béatrice, curieux et surpris par mon émerveillement renouvelé de corsaire à la pointe de sa galiote sur le flot en rébellion. Le rire de la cité emplissait mes oreilles et se confondait avec le clapotis du fleuve dont l'écoulement indiquait le Temps ne faisait rien à l'affaire, car nous avions beau respirer et marcher dans l'instant, un ou l'autre, il nous faudrait céder la place, emmaillotés et jetés dans l'oubli. »[1]

À la lecture de ce passage, nous constatons que la polysensorialité fonctionne à la suite de l'apparence esthétique de la femme. Nous voyons bien que Béatrice est l'incarnation d'une de ces femmes éternelles capables de rendre visible l'aspect antique de Florence. Source de charme antique, elle influe sur la ville italienne au point que la physionomie de celle-ci ne résiste pas aux métamorphoses. La ville se sédimente et se stratifie, pour faire apparaître l'artifice historique de Florence : les sons et les couleurs changeantes rappellent le temps lointain. De même, les odeurs plongent le visiteur au cœur de la cité d'antan. Dans ce tourbillon de polysensorialité, principalement antique, il s'avère que l'identification de l'auteur à Sindbad ne peut se lire et se comprendre sans la présence du vrai Sindbad, c'est-à-dire de l'homme appartenant à l'univers des contes orientaux.

Ainsi, l'évocation de la femme éternelle est une manière de montrer que la ville-femme est, aussi, source de beauté. Elle a le pouvoir de redonner la jeunesse. En effet, Béatrice « surgissait de ces siècles lointains où les femmes ressemblaient toutes à des adolescentes »[2]. L'éternité est rattachée à la jeunesse. C'est pourquoi le marin oriental, tel le phénix de la mythologie, renaît à chaque époque. Cela peut avoir un lien direct avec l'adage populaire dont la formule est la suivante : « les voyages forment la jeunesse ». Or, la jeunesse et la beauté se rencontrent hors de sa ville natale. Il faut donc quitter le lieu chargé de guerre et de mort :

> « Béatrice comme toutes les Laure, ces femmes poétiques et fières, exigeaient de leurs amants des trésors de poésie que je ne possédais plus. Mon enfance perdue en Carthago, l'ignoble ville, me refusait la plupart des enchantements réservés à une

[1] *Ibid*. p. 105.
[2] *Idem*.

> jeunesse insouciante. J'avais connu la guerre et ses horreurs. J'avais en ma propre chair éprouvé le choc d'une déflagration qui détruisit ma ville et répandit sur son rivage la désolation. »[1]

À travers le discours du marin, Salim Bachi revient sur l'origine de la quête identitaire qui, incontestablement, demeure liée aux événements historiques. Ainsi, on voit bien comment l'auteur se sert du concept de l'Histoire, dans son écriture, pour donner sens à tous ces voyages. Les deux dernières phrases de la citation sont riches de signification, car il y a un parallèle entre la vie de Sindbad, le contemporain, et Salim Bachi lui-même, qui, durant son parcours universitaire, commencé en Algérie, vivait les affres de la guerre civile. De l'autre côté de la Méditerranée, loin d'être un témoin, il porte un regard allogène, celui de l'immigré, et joue le rôle du spectateur, à la fois attentif et critique aux événements. À ce propos, l'auteur, lors d'une interview, répond à la question suivante :

> « Avez-vous le sentiment d'être un témoin de la jeunesse algérienne ?
> […] Non pas le témoin, mais le spectateur compréhensif. Je suis très triste pour la jeunesse algérienne qui mérite mieux que cette misère. Quelle tragédie pour un pays que de ne savoir s'occuper de sa jeunesse ! . »[2]

1/2 Synesthésie et rapport à l'Histoire

L'analyse de la polysensorialité nous ouvre la perspective d'étendre le champ vers une étude de la perception sensorielle qui, incontestablement, reste liée, dans ce contexte, à l'Histoire. En effet, l'inscription du voyage, dans les récits de Salim Bachi, a toujours pour toile de fond les événements d'actualité, mais aussi ceux du passé. Walter Benjamin nous éclaire lorsqu'il écrit : « La manière dont s'organise la perception […] – le médium par lequel elle se produit – n'est pas seulement conditionnée par la nature, mais également par l'histoire »[3].

Dans tous les cas, il s'agit de faire l'expérience des lieux traversés et de rendre compte de leur sensualité qui, de toutes les façons, est rendue possible à travers des conditions historiques, culturelles, sociales, politiques, etc. Ainsi, le narrateur du roman *Le*

[1] *Ibid.* p. 102.
[2] http://yazidhaddar.over-blog.com/article-22452030.html consulté le 09/12/2012.
[3] BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ; traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2012, p. 23.

Chien d'Ulysse, lors d'une des étapes de ses pérégrinations au sein de Cyrtha, remarque que certains endroits, dont l'université de la ville, sont chargés d'histoire. Même si dans ce roman, les événements semblent tourner autour de la décennie noire, ils ne sont, finalement, que le prolongement des anciens conflits. Tous ces signes rendent compte du sensualisme de l'espace parcouru. De même, la sensorialité se manifeste essentiellement par le biais du regard et surtout des senteurs, perceptibles à travers la métaphore florale, décrite par Hocine :

> « Un eucalyptus abaissa ses feuilles vers nous. Une senteur mentholée effleura mes narines, puis se dissipa, happée par toutes les odeurs de cette terre sanguine, crépusculaire, et, semblait-il, en bout de course […]. N'éclatait comme vérité certaine que la lumière oblique sur nos visages, le feu entre les arbres. Le campus, à près de cinq heures de l'après-midi, se gorgeait des parfums lourds d'un été dans sa prime jeunesse. »[1]

Ceci témoigne de la complexité du territoire, composé de couches historiques, mais aussi de son influence polysensorielle qui s'exerce sur les individus, notamment, par le biais des couleurs et des odeurs. La perception d'un espace sert à donner des indications nécessaires aux sujets. En littérature, les lieux peuvent être utiles pour les écrivains qui optent pour le déplacement, avant d'écrire leurs récits. Dans ces conditions, les paysages d'un pays se lisent comme un roman qu'il convient de déchiffrer. Mais encore une fois, cela dépend de l'œil de l'observateur, de son point de vue, mais aussi de la manière dont il s'approprie le lieu, parce que la subjectivité est souvent prise en compte. Pour évoquer une expérience de la perception sensorielle sous un angle géocritique, nous citerons celle de Bertrand Westphal qui, lors d'un séminaire à l'université du Burundi, interroge les étudiants sur ce qu'ils perçoivent, à travers la fenêtre, depuis la salle de cours. Ces derniers ne voient « rien de spécial ». Pourtant, le professeur, dont le regard est exogène et, particulièrement, sensible à la flore, perçoit une « fleur rouge » dans un décor de guerre civile. À ce sujet, il explique :

> « Eux (les étudiants) ne voyaient rien de « spécial » ; quant à moi, je distinguais nettement une belle fleur rouge, presque incongrue dans le paysage troublé par une guerre civile insidieuse. Ma vision était donc empreinte d'exotisme. Si j'avais écrit un récit de voyage burundais – pour peu que cela eût été concevable dans un espace où

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 134.

> circuler participait de la gageure –, j'aurais sans doute mentionné l'« originalité » de la flore locale. Si les étudiants avaient décrit le même espace, ils auraient omis de signaler cette fleur tout à fait banale. Pour les plantes comme pour le reste, la perception est une affaire de point de vue. »[1]

La sensorialité du voyageur est donc souvent riche d'exotisme, quelle que soit la situation et les conditions de déplacement. Dans ce contexte, le lieu, de par sa végétation, éveille une sensorialité liée au passé. Il est, alors, tout à fait naturel que la ville espagnole, visitée par Salim Bachi, s'inscrive dans ce type de démarche où la perception sensorielle des plantes est, sans cesse, captée sans cesse par les lieux de l'Histoire. Lorsqu'il se rend à Grenade, l'auteur explore différents lieux, comme le site de l'Alhambra :

> « Je m'accoudai sur la barre en fer et regardai la ville blanche […]. De petits bassins carrés, bordés de myrte et de lauriers-roses, entouraient une fontaine menue et délicate. Le murmure de l'eau, l'ombre prodiguée par les arbres créaient une atmosphère pleine de fraîcheur. Je passai la main, comme tout le monde, sur le tronc d'un cyprès vieux de sept cents ans. Ici, dit la légende, furent surpris la sultane et son amant par Moulay Abou el Hassan, galanterie qui aurait conduit au massacre de la salle des Abencérages dans le palais nasride. Le tronc était doux, patiné pas les millions de caresses que les visiteurs du monde entier prodiguaient aux amants magnifiques. »[2]

Ce qui frappe d'abord à la lecture de cette citation est la vue panoramique que donne à voir la ville espagnole. L'auteur lui attribue la couleur « blanche » ; la même hypothèse est avancée par Bertrand Westphal sur la ville et ses différentes nuances. Selon Salim Bachi, Grenade est une ville éclatante, dont l'architecture est harmonieuse et agréable ; elle apaise le regard historique du visiteur au sens où elle rappelle la conquête arabo-musulmane. C'est un lieu qui « sent bon », plaisant à voir, qui permet au voyageur de reprendre goût à la vie car, on s'en souvient, au début de l'aventure, l'auteur est convalescent et se fait soigner dans l'hôpital espagnol. Cette visite mythique le conduit donc à retrouver un nouvel élan : « La visite commençait à peine et je m'arrêtais déjà pour reprendre mon souffle »[3]. À travers ce voyage, l'auteur réactualise une couche historique, grâce à la perception sensorielle, en revenant sur le passé glorieux des Arabes. Quand

[1] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, p. 222.
[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 176.
[3] *Ibid*. p. 176.

l'écrivain rencontre son éditeur Christian, en Espagne, celui-ci l'interroge sur le choix de passer des vacances précisément dans cette ville. Salim Bachi répond sans hésitation : « Pourquoi Grenade ? Sans doute… Maintenant que j'y pense… J'aimerais répondre que c'est pour l'Alhambra, le passé arabe de l'Andalousie »[1].

Dans le roman *La Kahéna*, aussi, la polysensorialité est très prégnante. En effet, la villa, dont le nom suscite le mystère, attire les regards de l'extérieur, par sa décoration florale ainsi que ses jardins. Pour franchir le seuil, il faut passer par un mur végétal qui, symboliquement, dessine une frontière. La villa est, elle-même, une ligne qui semble diviser Cyrtha en deux zones : une médina, avec ses ruelles enchevêtrées, bâtie sur un canevas africain, et une ville moderne, avec ses bâtiments, construite sur le modèle européen. Entre ces deux mondes antinomiques se tissent, pourtant, des liens entre les hommes, comme on noue les fils de la mémoire. Même si l'histoire se déroule après l'Indépendance de l'Algérie, en 1962, il semble que cette grande maison qui, jadis appartenait au colon Louis Bergagna, conserve les marques de la colonisation, symbole d'une longue occupation :

> « Pour pénétrer dans *La Kahéna*, il fallait franchir ce mur végétal recouvert de glycine ; les conques violettes distillaient un parfum fruité, léger comme un souffle, qui en se mêlant aux circulations nocturnes édifiait un été dans sa splendeur, éternité douce et languide dont les effluves poursuivaient les constellations. À chaque passage, on échappait en quelque sorte aux mailles d'un filet qui, abandonné sur la jetée d'un port, allait se perdre dans le vent et les embruns. Plus aucun pêcheur ne viendrait le relever, ni retendre les boucles ni le lester de plomb pour aider à son maniement. Il ne prendrait jamais plus la route des hyperboles. Ainsi, *La Kahéna*, livrée à la terre qui cherchait à l'engloutir, avait peu à peu les manières et les postures d'une belle endormie, dont la respiration, pareille aux plantes et aux fleurs, éveillait si peu de soupçons qu'on l'eût cru morte. »[2]

Si les senteurs semblent faire de la villa un lieu harmonieux et agréable, c'est un leurre parce que l'intérieur de cette demeure est traumatisant, dans la mesure où il condense l'histoire violente de l'Algérie. Chaque pièce est un réceptacle de l'Histoire, mais aussi des histoires de ses habitants de génération en génération, qu'il convient de

[1] *Ibid*. p. 27.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 108-109.

décrypter. Tout ceci est rapporté par le protagoniste du récit qui est, en même temps, journaliste de Cyrtha. C'est lui qui, poussant la porte de *La Kahéna*, nous dévoile les mystères de celle-ci. La villa est un véritable dédale avec ses pièges, avec ses occupants où la mémoire est menacée, à tout moment, d'engloutissement, voire d'effacement par la Terre.

De la même façon, ce sentiment traumatique, que provoque le lieu polysensoriel chez l'individu, est vécu par l'auteur et rapporté dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Le voyageur clandestin, durant ses errances en quête de l'amour charnel, rencontre, à Rome, Giovanna qui l'entraîne avec elle, dans le lieu de son travail, un immense palais, comme jadis Nausicaa son Ulysse[1]. La villa Médicis, par sa position géographique, surplombant le mont Pincio, évoque chez le narrateur l'histoire tragique de sa ville Carthago, dont le toponyme rappelle les guerres puniques, à travers le paysage que donne à voir cette villa :

> « De ma fenêtre, j'apercevais les pins parasols. Le ciel sur le gris de Rome. Les villes innombrables qui se superposaient autour du Tibre, entre les sept collines. Et Carthago, au loin, engloutie par la mémoire et les terribles massacres, et la mort cavalait dans le monde comme une nouvelle à la mode. »[2]

Le récit du marin oriental rappelle le voyage de l'auteur à Rome dans le cadre d'un travail intellectuel. En effet, Salim Bachi séjourne, durant une année depuis avril 2004, dans la prestigieuse villa Médicis, réputée, aujourd'hui, pour être la résidence des écrivains et des artistes. Or, bien que ce palais de la polysensorialité, avec ses galeries, ses façades et ses jardins soit censé apporter à l'écrivain tout le confort nécessaire, surtout sur le plan de l'inspiration et de la création, il s'avère qu'il isole l'artiste de son monde quotidien. Pour Salim Bachi, au contraire, l'artiste doit être en contact permanent avec l'univers qui l'entoure, pour le ressentir et le raconter. À cette fin, il doit se trouver et se mettre dans une situation d'inconfort. Il explique :

> « Elle (la villa Médicis) est traumatisante parce qu'elle place l'artiste dans une situation de confort qui dénature son véritable travail. Un artiste doit être en situation d'inconfort permanent pour pouvoir dire le monde. Il doit aussi participer du monde

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 70.
[2] *Ibid.* p. 77.

> qui l'entoure et non se retirer dans une quelconque côte d'ivoire. On peut, bien entendu, écrire ou peindre ce que l'on veut, mais l'on doit pour cela continuer à être dans la vie. Et, malheureusement, la villa Médicis, est un endroit hors du monde et de la vie. C'est pourquoi je suis si critique envers cette institution, comme je peux l'être envers toutes les institutions en général. »[1]

De toutes les manières, à travers ces deux types de déplacements – un voyage réel pour l'auteur et fictif pour le narrateur – où la polysensorialité est, sans cesse, liée au passé, il semble que le destin de ces deux voyageurs ne puisse être détaché du contexte historique, qui influence leurs trajets. Ainsi, l'auteur et son personnage quittent leur ville, mais par une ironie de l'Histoire, ils se trouvent jetés sur le lieu du commencement de la violence et tentent d'échapper à l'ancien conquérant. Salim Bachi, en auteur/narrateur, raconte cet événement, en recourant au mythe de Romulus et Rémus, symbole de la fondation de Rome. Cette dernière s'incarne dans la Louve qui, au lieu d'allaiter ses deux enfants adoptifs, les dévore parce que leurs identités lui sont étrangères :

> « Peu préparé à la vie que j'allais mener à l'âge adulte […], une fois parti sur les chemins du monde, poussé par la nécessité. Je me retrouvais à Rome, jeté par une de ces ruses de l'Histoire dans la gueule de la Louve. Rome avait brûlé Carthago, l'avait vouée aux gémonies, avait interdit que l'on édifiât de nouveaux remparts en lieu et place anciens. Rome l'ennemie de l'Afrique et pourtant bruyante, poussiéreuse, endormie, sous le soleil des mouches et des antiques violences, africaine. »[2]

Il nous faut, maintenant, revenir à l'évocation de Grenade, lieu de l'apaisement pour l'auteur. La *Reconquista* de l'Espagne « arabe » se fait, ici, à travers la fiction. En effet, Salim Bachi se met dans le sillage des auteurs maghrébins d'expression française, pour qui le thème d'al-Andalus constitue une source d'inspiration. De nos jours, al-Andalus représente un territoire qui survit, encore, dans l'univers littéraire. C'est l'un des moments de l'Histoire les plus importants dans la civilisation arabe. Afin de saisir la représentation de cet espace dans les récits de voyages, nous allons convoquer l'étude de Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz qui analyse finement la représentation d'al-Andalus chez quatre auteurs maghrébins dont Driss Chraïbi[3] (*Naissance à l'aube*) et Rachid Boudjedra[4] (*La Prise de*

[1] AIT SIDHOUM, Slimane, « Salim Bachi, écrivain : Sindbad on live », in *El Watan, op. cit.*, p. 19.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 78.
[3] CHRAIBI, Driss, *Naissance à l'aube*, Paris, Seuil, 1986.
[4] BOUDJEDRA, Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.

Gibraltar), deux auteurs qui inspirent Salim Bachi.

Selon la critique, il semble que les deux auteurs n'aient pas le même objectif dans leur représentation d'al-Andalus. Le roman de Driss Chraïbi met en scène les événements historiques en revenant sur la conquête de la péninsule ibérique par Tariq ibn Ziyad[1]. À travers la figure du conquérant, l'auteur semble inscrire sa démarche dans une filiation ancestrale, en œuvrant pour la construction d'un mythe d'origine berbère, plutôt qu'en se focalisant sur les données historiques. Dans ces conditions, la *Reconquista* semble se traduire « comme une revanche des Berbères vaincus par l'Islam dont l'exil est sublimé par la découverte d'un nouvel Eden »[2]. En revanche, le roman de Rachid Boudjedra creuse plutôt l'aspect psychologique des protagonistes. D'ailleurs, l'intrigue se concentre sur le portrait du conquérant, dont la miniature rappelle au personnage principal, ainsi qu'à son père, les actes guerriers lors de la conquête andalouse. Le narrateur dont il est question porte, curieusement, le même prénom que celui du conquérant. Tariq est médecin et est en quête d'identité. Symboliquement, l'al-Andalus se rattache à la figure du père qu'il convient de déconstruire. Ainsi, pour le narrateur, il est nécessaire de « démythifier » l'illusion de la conquête qui, en réalité, signifie, pour lui, se détacher de la figure paternelle afin de retrouver sa propre identité : « Al-Andalus apparaît ici comme un des principes fondateurs du monde paternel qu'il convient de combattre pour régénérer une identité déliquescente »[3].

Tous ces propos se prolongent dans la pensée de notre auteur. En effet, la quête identitaire se fait par l'écriture, dans une recherche fantasmagorique du lieu historique. Il semble que le voyage de Salim Bachi dans la ville espagnole s'inscrit dans cette démarche. Certes, l'auteur quitte son pays pour la France, d'une manière presque définitive, mais l'Algérie est toujours présente dans ses récits d'une façon ou d'une autre. Il se la

[1] Tariq ibn Ziyad, berbère, naît au VII[e] siècle et décède à Damas, en Syrie, en 720. Il est militaire, connu surtout pour avoir conquis l'Espagne, en 711, depuis le Maroc, en menant ses troupes par le détroit de Gibraltar qui, depuis cette victoire, porte son nom. En effet, le terme Gibraltar est une déformation de l'arabe *djebel* Tariq (montagne de Tariq). Le passé musulman de l'Espagne correspond à ce que l'histoire juive nomme communément l'« Age d'or espagnol », période brève qui s'étend de 1002 jusqu'à 1086. Cf. Richard Ayoun, « En Espagne médiévale : un âge d'or juif », in *Histoire, économie et société*, volume 7, n° 7-1, 1988, p. 3-17.

[2] REY-MIMOSO-RUIZ, Bernadette, « Emergences fantasmatiques d'al-Andalus », in *Littérature et espaces, op. cit*., p. 238.

[3] *Ibid*. p. 241.

réapproprie, métaphoriquement, à travers ses errances européennes, notamment, à Grenade. Cette dernière rappelle, implicitement, l'Andalousie qui marque, pour ainsi dire, la frontière entre deux univers, différents d'un point de vue culturel. Grenade semble avoir une fonction spéculaire ; elle est un lieu métis qui peut représenter un entre-deux, dans la mesure où elle est une ville occidentale avec des caractéristiques orientales.

Tous les trajets effectués par Salim Bachi sont le résultat d'une recherche de soi, dans des labyrinthes, à la fois urbains et narratifs, avant de retrouver Grenade, la « ville blanche », aux sons mélodieux et aux parfums agréables. Bernadette Rey-Mimoso-Ruiz le montre dans son étude sur le roman *Le Miroir de Cordoue* d'un autre auteur algérien, Nabile Farès[1]. Ce dernier, à travers l'abréviation « Al » utilisée dans le roman, cherche à retrouver ses origines et donner sens à sa quête ; pour lui, Al-Andalus se confond souvent avec *Al*-gérie. En effet, dans la grammaire arabe, le *Al* est un article défini qui vient renforcer le sens de la désignation et la ré-appropriation littéraire à travers le « je » de la narration, mais aussi du référent, le lieu perdu. De ce point de vue, la fascination pour l'ancienne culture arabe continue à survivre dans les mémoires à travers le rêve andalou. En témoignent donc tous ces récits de voyages et d'errances qui, dans la plupart des cas, voient leurs personnages partager des bribes d'aventures en relation avec leurs écrivains.

D'ailleurs, est-ce un hasard si le Kamikaze du roman *Tuez-les tous* « […] préférait l'Espagne […] »[2] ? Sur les traces de son auteur, Seyf el Islam se rend à Grenade et visite l'Alhambra, avant de partir aux États-Unis pour commettre le crime du siècle :

> « […] il avait visité l'Alhambra, les palais nasrides, la cour des Myrtes et son vaste bassin rectangulaire où se reflétait le ciel rouge de Portland comme dans son souvenir, la tour ocre de Comares, et les murs blancs dans l'eau plate et sereine. »[3]

Ainsi, Grenade, polysensorielle, apparaît dans la conscience de Salim Bachi comme une ville ouverte, au sens où son territoire pourrait être une nouvelle terre d'accueil, pour l'auteur, après celui de la capitale parisienne. La ville espagnole est très convoitée par Salim Bachi. En conversant avec l'un de ses personnages, il confie : « Cette ville me plaît

[1] FARÈS, Nabile, *Le Miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan, 1994.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 115.
[3] *Ibid*. p. 115.

de plus en plus ». Elle est aussi le lieu de la connaissance et du partage comme nous le montre l'auteur lors de sa visite de la Madraza, symbole de la diffusion de la langue et la culture d'origine :

> « En sortant de la chapelle royale, je me retrouvai devant la Madraza, école en arabe. L'ancienne université, dont il ne subsiste que l'oratoire ; mais à lui seul il vaut tous les trésors des pauvres fameux dans leurs sépulcres en plomb […]. La salle est surmontée d'un dôme octogonal entrelacé de stucs et de faïences bleutées. Une inscription en arabe parcourt les murs, s'enchevêtrant comme le fils d'une pelote : « Seul Allah est victorieux. » Toujours le même motif, qui traversait aussi les pièces de l'Alhambra et les jardins du Generalife. Ces paroles, au palpitant de la beauté, invitaient à la modestie et non au fatalisme qui caractérise mes contemporains. »[1]

Cette longue dérive historique, portant sur les vestiges de la civilisation arabo-musulmane, entraîne l'auteur, peu à peu, à re-découvrir un autre monde littéraire faisant partie du même horizon ; il s'agit de l'univers des contes merveilleux, sublimé par la parole. En effet, Salim Bachi confie avoir été charmé par la beauté des *Mille et Une Nuits*. C'est, pour lui, une des façons de renouer avec sa culture d'origine, par le pouvoir magique des mots et du conteur[2].

Paradoxalement, la fascination par la parole véhiculée, en recourant à l'univers de Shéhérazade, ne se fait pas dans la langue d'origine, mais plutôt dans une langue étrangère. Ceci est l'un des points positifs d'une colonisation donnée, en tant que fait historique, dans un pays donné. On retrouve ainsi le fantasme sur le mythe de l'Orient[3], développé précédemment qui, en réalité, n'est qu'une fabrique des Occidentaux. Salim Bachi, héritier de la colonisation française, le remarque :

> « Je peux affirmer que je suis un des derniers avatars de l'acculturation coloniale. Je suis assez fier de cet accident historique, même si la littérature et la langue arabes me fascinent et m'enchantent pour le haut degré de poésie qu'elles ont atteint par le passé […]. J'ai bien essayé de lire les *Mille et Une Nuits* dans le texte ; mais rien n'y fit, c'est dans Galland et Mardus que je puisais le miel et l'enchantement de l'Orient. Je

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 169-170.
[2] Nous reviendrons sur l'étude de la parole et de l'art de conter dans la troisième partie.
[3] Cf. Régis Poulet, « Mythe de l'Orient et représentation de l'espace », in *Littérature et espaces, op. cit*., p. 303-310.

comprends assez bien l'orientalisme des Occidentaux ; la fascination et le rejet de l'Orient parcourent la littérature française, même si je n'y adhère pas. »[1]

La polysensorialité qui traverse les récits, avec toutes les perceptions qu'elle comporte, tire les voyages de Salim Bachi et ses personnages vers un univers onirique. Ceci nous amène à nous interroger sur certains déplacements. Ne sont-ils pas, en fin de compte, une pure invention ?

2/ Ou un voyage imaginaire ?

Nos précédentes analyses ont tenté de montrer que les personnages de Salim Bachi ont, d'une manière ou d'une autre, un « pied ailleurs »[2], comme le souligne Charles Bonn. De ce fait, le voyage, accéléré par la multifocalisation et par la polysensorialité, semble ne jamais devoir prendre fin. Le désir d'errance est une « soif de l'infini »[3], pour reprendre les mots de Michel Maffesoli, qui permet à l'esprit d'oublier et de fuir le quotidien, pénible à supporter.

2/1 Entre l'ici et l'ailleurs

Dans ce contexte relevant du postcolonial, créant un effet d'entre-deux d'un ici et d'un ailleurs, nous plaçons l'étude du voyage imaginaire, dans l'univers de Salim Bachi, qui est un déplacement polysensoriel. L'ici et l'ailleurs sont deux notions traitées par un des spécialistes de la littérature maghrébine d'expression française, Charles Bonn. Selon ce dernier, l'ici et l'ailleurs sont liés au thème de l'exotisme : « La définition de l'ailleurs est ici liée à celle de l'exotique : tout ailleurs l'est d'abord par rapport à un ici, tout exotisme l'est par rapport à une norme »[4].

L'auteur va plus loin dans son étude et pose la problématique d'un ici et d'un ailleurs, par rapport aux lecteurs issus de différentes générations. Ainsi, il soulève le problème de la localisation qui peut générer des contradictions. Nous reprenons l'un de ses

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 128.
[2] BONN, Charles, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in *Littératures postcoloniales de l'ailleurs – Afrique, Caraïbes, Canada*, textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion, 1999, p. 125.
[3] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit.*, p. 29.
[4] BONN, Charles, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in *Littératures postcoloniales de l'ailleurs – Afrique, Caraïbes, Canada, op. cit.*, p. 135.

exemples dans le roman *Nedjma* de Kateb Yacine, paru en 1956, en pleine guerre d'Algérie. Dans ce cas, l'exotisme se trouve inversé parce que :

> « […] l'ailleurs y est la lointaine société occidentale. Ailleurs relatif cependant puisqu'il intervient directement dans la détérioration de l'espace d'ici, qui dès lors ne peut plus véritablement en apparaître déconnecté. »[1]

L'enjeu des notions de l'ici et de l'ailleurs est de taille dans l'acception et la compréhension du mot exotisme. Cependant, nous n'allons pas retenir toute la problématique développée par Charles Bonn, parce que les différentes acceptions relèvent d'une activité déterritorialisante de l'écriture littéraire. En ce sens, on peut considérer que la littérature maghrébine de langue française est une déterritorialisation de la littérature française. Ceci affecterait l'appréhension d'un ici et d'un ailleurs qui, le plus souvent, sont réduits à une dimension purement géographique, en annulant les limites du centre et de la périphérie de la multifocalisation, forgée par Bertrand Westphal.

Certes, le langage se déterritorialise, mais si les points de repères du centre et de la périphérie s'effacent, cela dissimule les trois regards (endogène, exogène et allogène) ainsi que la perception sensorielle, que nous avons analysés dans la seconde partie et l'importance du rôle qu'ils jouent dans la mise en place du voyage. Dans le cas de notre étude, nous souscrivons à l'analyse de l'ici et de l'ailleurs, toujours dans le domaine de la géocritique, qui ne peut exclure la représentation géographique complexe du territoire. Cela nous permet ainsi de mieux saisir le déplacement des protagonistes dans leur univers fictionnel. Lors d'une conversation entre le professeur et le journaliste de Cyrtha, Ali Khan dit : « Dégoûtés, nous voyageâmes, mentit Ali Khan […] Sur toutes les faces de ce vaste monde, ajouta Hamid Kaïm »[2]. Il ajoute alors, en s'adressant à son ami : « Je rêve de nouveaux voyages, dit Ali Khan en regardant son ami, quêtant dans les yeux l'approbation qui eût libéré la mémoire »[3]. Ce dernier « ne lui refusa pas »[4].

L'emploi du verbe « mentir », puis celui de « rêver » nous introduit à explorer la sphère de l'imaginaire, qui n'exclut pas pour autant la perception sensorielle, ni les trois

[1] *Ibid*. p. 136.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 71.
[3] *Ibid*. p. 76.
[4] *Idem*.

points de vue. La plupart des voyages rapportés par les protagonistes ne semblent, pour la plupart d'entre eux, pas réels. Ainsi, on apprend, à la fin du roman, que l'odyssée « désenchantée » du journaliste Hamid Kaïm et du professeur Ali Khan s'est avérée fausse. Durant la guerre civile, ils prétendent avoir quitté leur ville Cyrtha et avoir parcouru la planète pendant une période de « six mois d'errance ». Or, le voyage à travers la Méditerranée n'a pas eu lieu réellement, excepté dans leur imaginaire. Les deux hommes ont passé tout ce temps dans la prison de Cyrhta : « Ils n'ont jamais voyagé, ajouta mon ami. Arrêtés par la Force militaire, ils ont été torturés et emprisonnés. Hamid Kaïm voulait devenir écrivain. Il a été brisé en quelque sorte »[1], confirme le narrateur.

Il en est de même pour le roman *La Kahéna* qui nous montre que les pérégrinations d'Ali Khan sont une pure fiction : « Ali Khan cherchait dans les livres un univers de compensation, qui par sa force contrebalancerait le réel où il se sentait englué, comme il s'était senti pris au piège de ces murs, et avait été sur le point de se noyer, corps et âme »[2]. Quant au journaliste, ses aventures jusqu'en Extrême-Orient et son échouage sur les rives, au son des sirènes, n'ont pas eu lieu : « il ne s'était pas perdu en Chine comme il plaisait à le colporter »[3].

Le voyage irréel est une invention de la mémoire dans « un monde tissé par mon esprit, imprégné par celui de la ville »[4], comme nous le précise Hamid Kaïm. Ainsi, le déplacement dans cet univers imaginaire est rendu possible à travers différentes voies. La façon la plus aisée, pour ces personnages, est de consommer des drogues, comme le fait le narrateur : « J'aspirai une longue bouffée du truc »[5].

Certes, le narrateur Hocine n'évoque pas un voyage dans des pays lointains comme Hamid Kaim et Ali Khan. Il n'a jamais quitté sa ville, Cyrtha. D'ailleurs, il s'exprime ainsi : « Mes connaissances en géographie ne dépassent pas Cyrtha. Un monde enclos en lui-même, notre monde à tous »[6]. Pourtant l'utilisation de l'opium ne l'empêche pas de vivre une expérience du voyage hors du commun, bien entendu différente de celle des

[1] *Ibid*. p. 251.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 125.
[3] *Ibid.* p. 227.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 85.
[5] *Ibid*. p. 254.
[6] *Ibid*. p. 66.

autres personnages, comme le note Gilles Deleuze[1] : « Le drogué fabrique ses lignes de fuite actives »[2].

En fait, les différentes pérégrinations d'Hocine sont purement citadines et s'effectuent essentiellement au sein du dédale cyrthéen. Elles sont semblables à celles d'Ulysse parce qu'elles ne manquent ni d'aventures, ni d'incidents. Dans cet univers où la polysensorialité prime, il se trouve que le goût de la drogue se répercute sur celui de l'aventure. Hocine le confirme en acceptant l'invitation du commandant Smard lorsqu'il se rend, notamment, dans la boîte de nuit *Chems el Hamra*[3]. Il déclare : « j'ai le goût du voyage poussé à son extrême : la recherche de la nouveauté au risque d'y perdre son âme »[4].

Cela rappelle, entre autres, la notion du voyage au sens du nouveau Sindbad, dans la mesure où, à travers les différents trajets de ces deux personnages, saisis dans leur complexité, nous retrouvons l'idée d'une errance qui prend naissance déjà à l'intérieur de Cyrtha, renvoyant métaphoriquement au grand foyer, pour s'étendre à l'extérieur du pays. Pourtant, cela n'empêche pas pour autant le narrateur d'évoquer le voyage marin par le recours au langage métaphorique, faisant allusion à la Méditerranée[5].

La consommation de drogues est, on le sait, le propre des personnages de Kateb Yacine. D'ailleurs, un des personnages de Salim Bachi, Rachid Hchicha[6], dont le profil rappelle celui du personnage katébien, est un des producteurs de ces drogues, comme son nom l'indique. On est au cœur de la polysensorialité activée par un des experts en science de la botanique : « Il me tendit un joint façonné par Rachid Hchicha »[7], dit le narrateur. Par ailleurs, l'opium éveille la perception sensorielle et fait découvrir au journaliste et au professeur *les secrets de la nature* :

---

[1] La drogue est souvent perçue comme un univers des plaisirs et tantôt comme un moyen qui nuit à la société. Elle engendre donc des causalités liées à la société. Ceci conduit le philosophe à réfléchir sur ce phénomène en soulevant deux questions. La première est de vérifier s'il existe une causalité spécifique de la drogue. Et la seconde met en évidence le tournant que prend la drogue et à partir de quel moment. Cf. Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous*, textes et entretiens 1975-1995, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

[2] *Ibid.* p. 140

[3] C'est une expression qui vient de l'arabe et veut dire le Soleil Rouge.

[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 116.

[5] Cf. p. 58-66.

[6] Le nom du personnage de Hchicha est un mot emprunté à la langue arabe dialectale, voulant dire une herbe. L'ivresse apportée par le haschich est une composante de la poésie baudelairienne à laquelle Salim Bachi fait allusion.

[7] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 109.

> « La nuit s'épaissit ; on n'entendait plus que l'étrave creusant le flot, les chant des criquets. Les cigarettes des coolies rougeoyaient dans l'obscurité. Le monde leur appartenait, se disaient-ils en observant, de loin en loin, les étoiles. Ganymède, Cassiopée, Orion entamaient une danse dans le firmament. Une pipe circula entre leurs mains. […] l'opium jouait des farces aux fumeurs […]. »[1]

Ce monde de la végétation est aussi prégnant dans l'univers de *La Kahéna*. En effet, les jardins de la villa captent les sens des individus jusqu'à les étouffer. Toutefois, nous nous interrogeons sur la plantation de tabac, construite par le colon de Cyrtha : « le grésillement du tabac était le seul bruit qui venait rompre cette étrange torpeur instaurée par la nuit […] »[2]. Fumer est-il un moyen, pour le colon, en temps de guerre, d'oublier la réalité contraignante ? Plus tard, après l'Indépendance de l'Algérie, le journaliste retourne dans cette villa où son amante est la narratrice. L'odeur que répand la plantation du tabac semble être, curieusement, une invitation pour Hamid Kaïm, à entrer en contact avec le passé, dans la villa des souvenirs, l'ultime destination de la parole, à travers la cigarette :

> « Je me demandais s'il reprendrait son récit. Se moquant de mon impatience, il continuait à aspirer avec régularité la fumée de son mégot. Voulait-il prolonger mon calvaire ? Son mutisme me mettait aux aguets ; mon désir s'enracinait dans cette parole en défaut […]. »[3]

En tout état de cause, il s'agit d'une perception externe des images que ces personnages sont amenés à explorer. L'hallucination traduit, ici, la métaphore du voyage dans la mesure où elle a le pouvoir d'entraîner les individus dans une sphère de l'imaginaire où tout semble procurer le luxe, le calme et la volupté, dans un langage baudelairien. La polysensorialité, accélérée par le mouvement hallucinatoire, nous introduit dans une des sphères de l'inconscient[4].

Ainsi, dans un article, Kapsambelis Vassilis s'interroge au sujet de l'hallucination qui, pour elle, semble se rattacher à tout ce qui relève de l'extérieur. L'auteur développe

---

[1] *Ibid*. p. 79.
[2] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 105.
[3] *Ibid*. p. 105.
[4] Explorer cette piste nous oriente, d'une manière ou d'une autre, vers le domaine de la psychanalyse. Cependant, nous ne pouvons aller plus avant dans ce domaine, mais prendre en considération une lecture psychanalytique nous aiderait à mieux comprendre le fonctionnement mental dans la mise en place du déplacement onirique, par le recours à une perception plurielle des sens.

son hypothèse en s'appuyant sur les travaux de spécialistes à l'instar de Freud, de Green, d'Angelergues, etc. Pour l'essentiel, retenons que la drogue, par ses effets hallucinatoires, est un artefact, dans ce contexte, pour entrer dans un mouvement fictionnel : « le mouvement hallucinatoire (au sens de l'hallucination de satisfaction) est nécessairement mêlé au mouvement perceptif dans la constitution de la représentation »[1]. En ce sens, la représentation des images, qui s'offrent aux individus, est et reste de toute façon subjective parce que l'hallucination est une fonction et un processus totalement mentaux : « C'est grâce à ce mouvement hallucinatoire que la représentation n'est jamais « objective » – ce qui est une fiction neuro-cognitive – mais « objectale » »[2].

La représentation de tous ces imaginaires[3], tels que définis par Gaston Bachelard, est une des clés qui, en principe, permet l'accès au monde des *paradis artificiels* dans une volonté de rechercher de nouvelles voies possibles, mais aussi de se lancer dans une quête du renouveau. Ainsi, le journaliste de Cyrtha « s'étonnait-il des visions suscitées par l'opium. Elles le hantèrent encore et, à mesure qu'elles envahissaient son esprit, il les donnait au monde mort qui les regardait passer… »[4]. Le kamikaze de *Tuez-les tous*, lui, est troublé par ses visions de la réalité jusqu'à l'étouffement, alors, « pour se calmer, il reprit deux pilules qui diminuèrent sa capacité respiratoire […] »[5].

De ce fait, l'univers mental qui se présente aux personnages est rempli d'images exotiques et d'enchantement. Il semble leur procurer, pour ainsi dire, la possibilité de fuir Cyrtha, mais aussi de se débarrasser des scènes sanglantes et horribles, gravées dans leur mémoire, en transfigurant la réalité. D'ailleurs, Hocine le constate : « Trop de sang se coagulait dans nos souvenirs…»[6]. Dans ces conditions, le voyage à travers la Méditerranée est possible pour les individus qui n'ont pas eu l'occasion de parcourir la mer, au point que

---

[1] VASSILIS, Kapsambelis, « L'hallucination est-elle une excitation externe ? », in *Revue française de psychanalyse*, vol n° 69, 2005, p. 138.
[2] *Ibid.* p. 138.
3 Gaston Bachelard attire notre attention, dans son introduction à son ouvrage *L'Air et les Songes*, en revenant sur l'étymologie et la définition du concept de l'imagination. À ce propos, il écrit : « On veut toujours que l'imagination soit faculté de *former* des images. Or elle est plutôt la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de *changer* les images. S'il n'y a pas changement d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il n'y a pas d'*action imaginante* », Cf. Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 5.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 90.
[5] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 104.
[6] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.,* p. 199.

certains s'identifient aux héros de la mythologie lorsqu'ils se mettent à comparer leurs différents périples à ceux de ces personnages atemporels : « Nous eûmes des vies héroïques […]. Nous avons survécu »[1], précise Hamid Kaïm.

Le voyage en mer est un parmi d'autres périples. Mais nous citons celui-ci particulièrement, parce que la navigation en mer est symbole d'ouverture et surtout de libération, au sens où elle représente l'« ultime espoir d'une humanité aiguillonnée par ses fléaux »[2]. De plus, ces évocations réelles ou imaginaires se mêlent, en général, avec le monde marin, cet « océan des songes »[3] et celui du mythe.

Par ailleurs, la vision de la mer est une promesse de la navigation et du mouvement avec l'idée de perte[4] dans l'infini. Ainsi, les frontières sont souvent annulées. Quand Mourad fume une cigarette, il s'aperçoit que les « lignes s'effacent », que « les rues s'élargissent en direction de la mer » et que « son regard déboule vers le port où mouille un chalutier »[5]. D'ailleurs, lorsque le voyage imaginaire prend fin, c'est-à-dire lorsque les drogues n'ont plus aucun effet sur le consommateur, Hocine remarque, à son tour, que le monde de la réalité est d'une extrême pâleur, en le comparant, bien entendu, avec le monde du rêve.

Mais, paradoxalement, ce même monde fictionnel est aussi celui de la frayeur. En ce sens, il peut s'avérer dangereux parce que, comme l'exprime Mourad, le baudelairien, les *paradis artificiels* sont maintenant de rigueur[6], en période de guerre invisible. D'une part, pour accéder et se réfugier dans cet univers artificiel, il faut avoir beaucoup d'argent : « L'alcool? Trop cher, poursuivait Mourad. Une bière équivaut à une journée de salaire »[7]. D'autre part, les paroles de ce personnage nous renvoient à l'hypothèse de la polysensorialité qui, le plus souvent, est en rapport avec le passé. En ce sens, le déplacement dans l'imaginaire s'oriente vers les souvenirs, où les événements historiques ne sont pas absents. Ainsi, toutes ces errances sont, au fond, un voyage à travers la mémoire. Même si, avec la consommation des drogues, les visions oniriques, qui se

[1] *Ibid.* p. 139.
[2] *Ibid.* p. 11.
[3] *Idem.*
[4] La perte n'est pas, ici, synonyme d'égarement. Bien au contraire, elle signifie une libre circulation dans des espaces infinis.
[5] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 34.
[6] *Ibid*. p. 109.
[7] *Ibid.* p. 111.

multiplient, prennent une autre tournure : d'hallucinations de « satisfaction », elles deviennent des hallucinations négatives.

Certes, les protagonistes se créent un univers où toutes les barrières sont supprimées, mais, en même temps, le voyage peut s'avérer périlleux. En effet, la consommation de drogues est, on le sait, dangereuse. De ce point de vue, elles entraînent, le plus souvent, leur consommateur dans une confusion, au point de ne plus distinguer entre le monde de l'imaginaire et celui de la réalité. D'ailleurs, Hocine, le narrateur, dans une atmosphère de confusion, parvient à la conclusion suivante qui peut, éventuellement, éclairer le lecteur, entraîné à son tour dans ces labyrinthes narratifs et urbains à la fois :

> « Deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie dont nous étions les rouages infimes, les particules libérées par un champ magnétique, une fission automatique »[1]

La confusion entre le réel et l'imaginaire est aussi vécue par l'un des auteurs des attentats du *World Trade Center*. Ce dernier, en psalmodiant des versets coraniques, perçoit des signes évidents, comme des points de repères qui l'éclairent dans l'obscurité. Il se pose alors la question suivante : « était-ce l'effet de la drogue, ces points lumineux qui explosaient dans son crâne ? »[2]. La consommation des drogues par ce kamikaze le porte plutôt vers des questionnements existentiels, entre un ici (les États-Unis) et un ailleurs (son pays natal et tous les pays visités lors de son errance), que vers un voyage libérateur.

Si l'on excepte le cas de Seyf el Islam, le pilote, l'image de la confusion est, généralement, accentuée par le voyage marin. En effet, la mer, lieu du mouvement, devient un espace de la perte, c'est-à-dire de l'égarement, mais aussi de l'engloutissement. Les personnages de Salim Bachi se créent des contrées fantasmatiques et se font piéger par leur propre vision. D'ailleurs, l'un d'entre eux, Hamid Kaïm, se fait submerger par ses images intimes, au point de s'enfermer dans ses voyages. Hocine, pour sa part, que la mer menace tout le temps d'engloutir, finit par abandonner l'idée de départ. Il nous dit :

[1] *Ibid*. p. 157.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 80.

> « Incapable de se départir de ses rêves, le journaliste se condamnait au voyage. Sans doute lui ressemblais-je. Mourad partirait à son tour. Il poursuivait ses chimères sur d'autres routes, dans des villes étrangères, aux abords du monde. Je n'oubliais pas nos balades sur les rivages de Cyrtha : la promesse d'un lointain, octroyée par les flots et l'horizon inexpugnable. Nos esprits vagabondaient sous la brise. Le rêve ne m'enchantait guère, à présent. J'abandonnai l'idée du départ. »[1]

En outre, la mer est un espace ludique qui enferme les créatures mythologiques que nous avons eu l'occasion de mentionner précédemment. Les sirènes, par exemple, ont un double rôle, tantôt Muse de savoir et tantôt créature servant d'appât pour les marins, ou encore Léviathan qui, sans cesse, surgit des flots et menace d'engloutir la cité endormie. C'est pourquoi le narrateur, après avoir pris conscience de tout cela, refuse l'enfermement dans sa propre mémoire.

Quant à Salim Bachi, son utilisation de la morphine, durant son séjour à Grenade, est prise dans un autre contexte, c'est-à-dire dans un cadre médical. En effet, l'auteur se fait soigner dans l'hôpital de la ville espagnole, par l'utilisation de cet alcaloïde de l'opium. Ainsi, le séjour lui permet de voyager dans son propre univers romanesque et de vivre une expérience inédite de l'ici (Grenade) et de l'ailleurs (Cyrtha), à l'inverse des protagonistes et de façon métaleptique, notamment, quand il les rencontre. Submergé par la douleur, il médite sur ses propres productions textuelles et, finalement, sur le métier et l'identité de l'écrivain :

> « L'ambulance file vers l'hôpital de Grenade […]. Je pense aux textes écrits il y a quelques années. À Hocine et moi sur la plage de Cyrtha. À celle qui deviendra Samira dans mes romans et qui me hante aujourd'hui encore. Je pense à ma sœur dont j'ai finalement décrit la mort dans *Le Chien d'Ulysse*. La sœur d'Ali Khan, mon frère en imagination. Que mes parents me pardonnent. Je suis un écrivain. Je fais mon miel de ma vie, de nos vies, de vos vies. »[2]

Le voyage mythique de l'auteur est significatif. Dans ce contexte polysensoriel et multifocal, la fuite s'inscrit entre un ici et un ailleurs ; on fuit l'ici pour aller vers l'ailleurs et on fuit l'ailleurs pour retrouver l'ici. Tout ceci est une affaire d'écriture comme de voyage. Nous allons conclure l'étude de ce deuxième chapitre par une analyse du voyage

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 250.
[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 61.

littéraire comme moyen de libération.

2/2 L'écriture, une métaphore du voyage

Bertrand Westphal, en créant le concept de multifocalisation superpose, nous l'avons vu, trois regards, l'endogène, l'exogène et l'allogène. Mais il est évident que la subjectivité de l'auteur est, d'une manière ou d'une autre, toujours présente dans ses écrits. Ainsi, prise au sens métaphorique, la multifocalisation est en relation avec l'écriture fictionnelle et plus précisément l'intertextualité. Rossana Bonadei, citée par le géocritique, l'explique en disant : « Le regard est intertextuel ; il se construit dans le temps par divers processus de différenciation et d'assimilation et se rive aux nombreux textes à travers lesquels l'esprit et l'imagination ont épousé l'espace »[1].

Ce qui nous intéresse, ici, est ce regard, à la fois multifocal et intertextuel, dans l'écriture du voyage qui, bien sûr, ne peut négliger la représentation de l'espace, tantôt géographique et tantôt fictionnel. Ceci est, entre autres, le propre de la géocritique qui « permet de reconstituer le cheminement intertextuel qui mène à ce travail de représentation de l'espace »[2]. Il n'y a pas lieu, ici, de revenir sur l'étude de l'espace que nous avons analysé dans la première partie, mais nous allons examiner ce regard intertextuel, capable de faire voyager l'écriture d'un univers à une autre, d'un mythe à un autre, mais aussi d'une époque à une autre.

Salim Bachi, dont le regard est multifocal et intertextuel, comme n'importe quel autre écrivain, s'inspire de beaucoup d'autres auteurs. L'écriture, ou plutôt la réécriture des mythes, est prégnante dans son univers. En effet, les figures mythiques comme Ulysse, Thésée, Sindbad, Shéhérazade, *La Kahéna*, peuplent ses romans et invitent l'auteur comme le lecteur à s'interroger sur ce voyage littéraire. Il existe, à l'évidence, une infinité de définitions du mythe, mais notre objectif, ici, n'est pas de les énumérer. Ce qui nous intéresse, dans notre démarche, est sa dimension symbolique. Gilbert Durand, dans *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, le définit comme suit :

> « Le mythe se distend en simple parabole, en conte ou en fable, et finalement dans tout récit littéraire, ou bien encore s'incruste d'évènements existentiels historiques, et vient

[1] BONADEI, Rossana, « I luoghi mosaico degli sguardi », in *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, Rossana Bonadei, Ugo Volli (eds), Milano, Franco Angeli, 2003, p. 17. Cf. Bertrand Westphal, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit.*, *p. 205.*
[2] *Ibid*. p. 247.

> par là épuiser son sens prégnant dans les formes symboliques de l'esthétique, de la morale ou de l'histoire. Le mythe est fait de la présence des symboles qu'il met en récit : archétypes ou symboles profonds, ou bien simples synthèmes anecdotiques. »[1]

À la lecture de cet extrait, nous déduisons que, au départ, le mythe est un récit fictif, porteur d'une morale ou d'un enseignement. Mais, lorsqu'il s'agit d'un récit littéraire, mêlant à la fois la fiction et les événements historiques, il prend une acception plus profonde. Autrement dit, ce n'est plus le mythe en tant que tel qui importe, mais les images et les symboles qu'il vient exhumer et puiser au sein du texte littéraire. Sa projection, donc, au sein de l'univers fictionnel, sert à l'interprétation dans/de l'écriture de l'Histoire.

Ainsi, le recours au mythe est utilisé, dans ce contexte, comme une sorte de métaphore. La métaphore fonctionne comme une jonction entre le voyage, le monde et la bibliothèque[2], comme le précise Christine Montalbetti : « Dans tous les cas, il semble donc que la métaphore ajoute toujours un petit supplément de fiction »[3]. En ce sens, le mythe, comme métaphore de l'espace, investit le rapport de l'auteur avec le monde géographique qui l'entoure et le monde textuel (celui de la bibliothèque) qui l'inspire. Le propre du mythe est, en effet, de déchiffrer cet univers et de donner une explication aux événements historiques.

C'est, en tous cas, l'une des stratégies utilisée par Salim Bachi. Pour ce dernier, la démarche intertextuelle[4] consiste à déconstruire plusieurs mythes et à les reconstruire à sa manière afin d'en extraire un sens symbolique. Ainsi, par exemple, le recours au mythe de l'*Odyssée* et de *Sindbad le Marin,* dans l'écriture du voyage, est une source d'inspiration majeure dans ses œuvres. C'est en reprenant quelques scènes et quelques éléments de ces deux univers et en les transformant que les textes de l'auteur deviennent vivants. Ce qui

[1] DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse,* Paris, Dunod, 1992, p. 24-25.
[2] Ceci est le titre de l'ouvrage de Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.
[3] *Ibid*. p. 116.
[4] Écrire un récit de voyage peut se faire par le recours à l'intertextualité. Cela ne nécessite pas un déplacement géographique, mais il s'agit plutôt d'un voyage virtuel. Dans *Autoportrait avec Grenade*, Salim Bachi, en revenant sur les aventures du colon Louis Bergagna en Amazonie, déjà évoquées dans *La Kahéna*, explique : « Une exception : le voyage de Louis Bergagna en Amazonie. Un voyage autour de ma chambre, où j'écris tous les matins quand le temps, l'humeur et le goût sont à cette activité insignifiante pour le commun des mortels […]. Je voyage, immobile, traînant mon ennui, ma peine à vivre ». Cf. Salim Bachi, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 33. L'expression « un voyage autour de ma chambre » est riche de sens et renvoie à l'ouvrage de Xavier de Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1984.

importe est la manière dont sont racontées les aventures de ses personnages ancrés dans la réalité du quotidien algérien.

Ainsi, c'est à travers leurs comportements et leurs discours, quelquefois ironiques que tout devient comique, absurde et enfin emblématique. Comme mentionnée précédemment, les rencontres du narrateur Hocine avec le fou (Ulysse), mais aussi de Sindbad avec le Dormant constituent, dans la diégèse, deux actions révélatrices. En effet, transporter les récits mythiques, par le biais de l'écriture intertextuelle, dans l'actualité est un moyen de raconter l'Histoire, en rattachant le passé au présent, en parcourant les différentes époques. On peut faire face à la réalité contraignante qui, en somme, n'est qu'une continuité de la violence et essayer de la transcender.

En définitive, le regard multifocal et intertextuel (et pourquoi pas polysensoriel) offre, à l'auteur et au lecteur, une vision et une lecture originales de l'univers réel et romanesque parce que, en réalité, le monde « est gribouillé (calligraphié, sans doute, si l'on se réfère à son auteur) de signes qui s'offrent au déchiffrement »[1].

[1] MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, *op. cit*., p. 122.

CHAPITRE III :
L'IMPOSSIBLE ENRACINEMENT
OU L'ÉTERNELLE ERRANCE

« Va, quitte ton pays, ta famille et la maison de ton père
pour te rendre dans le pays que je t'indiquerai. »[1]

Le déplacement explicite (un voyage géographique) et implicite (un voyage littéraire) est un principe systématique, qui intervient dans les récits de Salim Bachi et qui, à priori, semble ne jamais prendre fin. Comme on l'a vu, dans les deux chapitres précédents de cette partie, le voyage, accompagné de la multifocalisation et de la polysensorialité, donne du sens et renforce la quête identitaire. Or, le retour à la mère patrie, en ces périodes de crise, est-il envisageable ?

À cette étape de notre réflexion, nous allons continuer, dans ce dernier chapitre, à approfondir notre recherche sur l'écriture de voyage. Pour cela, comme son titre l'indique, il semble, en effet, qu'il y ait une impossibilité, pour Salim Bachi comme pour ses personnages, à se fixer sur un territoire précis. Dans ces conditions, une longue errance semble s'imposer. De plus, dans une interview, l'auteur répond clairement qu'il n'a pas de « chez soi »[2]. Cette réponse, révélatrice d'une expérience de vie, nous conduit à élargir le champ de notre recherche tout en méditant sur la notion de nomade, puis sur celle d'exilé. Nous les traiterons en puisant dans le réservoir étendu de la géocritique de Bertrand Westphal, mais aussi en faisant écho à la géophilosophie de Deleuze et Guattari.

1/ Mouvement nomade

Le nomadisme est, en principe, un mode de déplacement un peu particulier dans le sens où il permet un mouvement continuel, rythmé par la marche et conditionné par la nature. Le nomade[3] est, normalement, celui qui n'a pas de lieu d'habitation stable, c'est

[1] *Gn.* 12, 1.
[2] Cf. Citation p. 161.
[3] Monala Antonioli revient sur l'étymologie et la signification du mot nomade. Elle écrit : « Nomade et *nomos* (la loi) dérivent de la même racine grecque (*nem-*, verbe *nemein*) qui veut dire partager et en

celui qui ne s'arrête pas de cheminer d'un endroit à un autre pour qui les frontières sont, sans cesse, transgressées. Contrairement à l'errant qui se déplace sans un but précis, le nomade, lui, voyage en quête de quelque chose. Cependant, « Les peuples nomades […] transportent leur patrie avec eux et sont donc toujours chez eux »[1]. En évoquant la frontière, nous n'allons pas revenir sur l'étude de l'espace dont la nature est, manifestement hybride, mais nous allons vérifier la nature du territoire sur lequel s'avance le nomade.

Selon la pensée de Deleuze et Guattari, l'espace lisse est le territoire propre au nomade. En fait, en géophilosophie, l'espace de nature lisse[2] s'oppose à l'espace de nature strié. Dans *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, les deux philosophes consacrent un chapitre, purement géographique, à ces deux types d'espaces qui, naturellement, sont différents ; et ils l'intitulent le lisse et le strié. L'espace strié renvoie à un espace clos, limité où il y a, justement, des repères. C'est un espace créé, territorialisé qui, en général, correspond à la vie de société dans laquelle l'ordre est, non seulement, instauré, mais aussi nécessaire. L'espace citadin en est l'archétype.

Quant au second, celui qui nous intéresse, il est une création qui revient aux nomades. Dans l'espace lisse, il n'y a pas de repères, ni de limites, et le mouvement a libre cours. C'est une sorte d'« anti-tissu »[3] dans lequel se dessinent, à chaque fois, de nouvelles lignes de fuite et des trajectoires, à toute vitesse. C'est l'espace ouvert et favorable aux mouvements migratoires, un des événements les plus courants dans l'Histoire de l'humanité :

---

particulier attribuer à un troupeau une partie de pâturage, d'où *nomos* (ce qui est attribué en partage) et *nomas, nomados* (qui fait paître). Au XVI[e] siècle, apparaît ainsi le mot « nomade », qui se dit des peuples et des sociétés dont le mode de vie comporte des déplacements continuels, par opposition à « sédentaire », celui qui reste dans une région déterminée (même racine que le verbe seoir, être assis) ». Cf. Monala Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 24-25.

[1] BRUNET, Roger, *Les mots de la géographie, op. cit.*, p. 350.

[2] Dans leur distinction entre espace lisse et espace strié, Deleuze et Guattari s'inspirent du modèle musical, en empruntant ces deux concepts à Pierre Boulez, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Gonthier, 1963. En effet, ce dernier utilise le lisse et le strié pour faire la différence entre deux espace-temps de la musique : « dans l'espace strié la mesure peut être irrégulière aussi bien que régulière, mais elle est toujours assignable, tandis que dans l'espace lisse la coupure ou l'écart peut s'effectuer où l'on veut ». Cf. Monala Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 116.

[3] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit*., p. 594.

> « […] l'espace lisse est directionnel, non pas dimensionnel ou métrique. L'espace lisse est occupé par des événements ou des heccéités, beaucoup plus que par des choses formées ou perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique. Alors que dans le strié les formes organisent une matière, dans le lisse les matériaux signalent des forces ou leur servent de symptômes. C'est un espace intensif, plutôt qu'extensif, de distances et non pas de mesures. *Spatium* intense au lieu d'*Extensio*. Corps sans organe, au lieu d'organisme et d'organisation. La perception est faite de symptômes et d'évaluations, plutôt que de mesures et de propriétés. C'est pourquoi ce qui occupe l'espace lisse, ce sont les intensités, les vents et les bruits, les forces et les qualités tactiles et sonores, comme dans le désert, la steppe ou les glaces. Craquement de la glace et chant des sables. Ce qui couvre au contraire l'espace strié, c'est le ciel comme mesure, les qualités visuelles mesurables qui en découlent. »[1]

Deleuze et Guattari nous livrent des exemples d'étendues sur lesquelles on pourrait, éventuellement, appliquer un espace lisse. Ce dernier peut, par exemple, s'adapter à la mer parce que « […] la mer, archétype de l'espace lisse, a été aussi l'archétype de tous les striages de l'espace lisse : striage du désert, striage de l'air, striage de la stratosphère […]. C'est d'abord sur la mer que l'espace lisse a été dompté »[2]. Ensuite, il peut aussi s'incarner dans le désert, cette mer des sables ou mer des glaces, espaces privilégiant le mouvement nomade, contrairement à l'espace urbain qui, lui, est cadré par des limites fixes, s'incarnant, métaphoriquement, à travers les murs de la ville. Ainsi, ces deux immenses territoires ont des caractéristiques communes, celles des frontières provisoires qui peuvent s'effacer à tout moment. Ils sont donc ouverts à la multifocalisation (regard endogène, exogène et allogène) et à la polysensorialité (sonorités, senteurs, odeurs, etc.).

Bertrand Westphal, pour sa part, en proposant le concept de transgressivité, évoque dans *La Géocritique* les concepts de lisse et de strié en s'inspirant du modèle géophilosophique. Selon lui, le premier correspond à l'espace hétérogène qui s'étend entre les points[3], alors que le second représente l'espace homogène, soumis à des forces gravifiques[4] (lourdes) :

---

[1] *Ibid*. p. 598.
[2] *Ibid.* p. 599.
[3] WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace, op. cit*., p. 68.
[4] *Ibid.* p. 68.

> « L'espace strié est alors l'espace qu'occupe l'appareil d'État. C'est l'espace de la *polis*, du politique, du policé, de la police, contre l'espace du *nomos*, qui est l'espace lisse. C'est l'espace de la *Hadara*, de la citadinité, contre celui de la *Bidaya*, de la bédouinité, dans les termes de Ibn Khaldoun […]. L'espace lisse, marque du dispars, est celui qui se déploie entre les points, entre des points que peuvent relier autant de lignes qu'il y a d'options. Virtuellement ouvert sur l'infini, il agence l'ensemble des minutes de chaque individu. »[1]

Dans cet extrait, nous remarquons que Bertrand Westphal oppose le lisse (l'hétérogène) au strié (l'homogène), comme l'ont fait Deleuze et Guattari. Il emprunte également les termes de l'historien et philosophe arabe, Ibn Khaldoun[2], pour approfondir sa pensée. Cet emprunt mérite quelques remarques. En effet, il utilise les deux substantifs, d'origine arabe, Hadara et Bidaya. Le premier, Hadara, veut dire la civilisation ; le mot, bien entendu, est récurrent dans le discours portant sur la cité ou la ville, c'est l'espace citadin et donc strié. Par ailleurs, le second terme, Bidaya, désigne le début ou le commencement. Mais, dans ce contexte et pour faire écho à notre réflexion sur le nomadisme, il nous semble que Bidaya rime, ici, avec le mot origine. Le mode de vie auquel appartient le nomade trouve ses racines dans le désert qui, éventuellement, représente l'espace lisse des bédouins[3], par opposition à l'espace du sédentaire. L'espace lisse sous-tend, en premier lieu, le Sahara, l'espace qui nous intéresse, pour ensuite s'étendre vers la mer.

Ainsi, l'évocation du Sahara impose à notre étude d'éclairer le foisonnement de la thématique du désert dans la littérature contemporaine à partir de deux exemples. On peut citer, entre autres, *L'invention du désert*[4] de Tahar Djaout ou encore *Les Hommes qui marchent*[5] de Malika Mokeddem. En effet, il y a un retour de ce mythe dans les récits de fiction. Le désert a des caractéristiques spécifiques : il est symbole de l'origine et du

[1] *Ibid*. p. 68-69.
[2] Ibn Khaldoun, d'origine andalouse, est un penseur arabe appartenant à l'époque médiévale. Il est né en 1332 en Tunisie et décédé en 1406 au Caire. Ses réflexions portent essentiellement sur la société arabo-berbère de l'époque au Maghreb, mais aussi en Espagne. Il est surtout connu pour avoir publié en 1377 *El Muqadimma* (*Introduction à l'Histoire universelle ou Prolégomènes* en français). Ce livre encyclopédique traite de l'Histoire universelle. Cf. Arkoun Mohammed, « Ibn Khaldun, Discours sur l'histoire universelle (al-Muqaddima) », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 25, n° 3, 1970, p. 754-755.
[3] Le bédouin désigne un nomade d'origine arabe et vivant dans le désert. Il peut être, par exemple, originaire de l'Afrique du sud, de l'Égypte, de l'Arabie, etc.
[4] DJAOUT, Tahar, *L'invention du Désert*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
[5] MOKKEDEM, Malika, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsey, 1990.

commencement[1]. S'il y a un commencement, il devrait y avoir, naturellement, une fin, ou plutôt une projection du futur qui, dans un discours imagé, peut s'incarner dans le vide. C'est pourquoi l'espace du désert est, souvent, en perpétuel mouvement, mais aussi toujours en devenir. Il ouvre, ainsi, à la découverte et au renouveau dans la mesure où il projette l'individu dans une dimension totalement inhabituelle par rapport à son univers. Ce dernier est peuplé de quotidien, le plus souvent, régi par des lois et délimité par un cadre spatio-temporel bien défini. C'est l'espace concret qu'incarne la ville. Ces mêmes caractéristiques symbolisent les principes de l'écriture parce que celle-ci, souvent en marche, est en quête de renouveau et de découverte, avec une possibilité d'envisager le monde, voire l'avenir. Charlotte de Montigny rejoint cette approche quand elle écrit :

> « Le roman utilise le désert comme décor, comme paysage avec tous ses stéréotypes largement propagés au moment de l'aventure coloniale. Mais, au-delà du simple cadre, dans une dialectique de l'espace et du temps, être au désert, c'est remonter le fil du temps, voyager dans la mémoire. C'est aussi se projeter dans le futur au sens où la durée se déploie tout entière sur l'étendue désertique. C'est souvent un futur personnel, celui des personnages qui glissent doucement du paysage extérieur à un paysage intérieur dans une recherche métaphorique du sens. »[2]

Ainsi, le désert et la littérature sont, pour le sujet, un espace de respiration. C'est pourquoi ils sont souvent intériorisés par celui-ci. En outre, selon William Sounny Mayotte, le désert, de par les phénomènes de la nature qui le caractérisent, se rattache incontestablement au désir. D'ailleurs on parle d'un certain désert-désir :

> « Toute phénoménologie des manifestations naturelles du désert, en matérialisant symboliquement par ses signes, ses traces, l'existence d'un autre, de l'aimée, voire du divin, trouverait son reflet en contact avec les formes du désert, en contact avec une absence : celle d'une amante, d'un Eden possible, d'un avènement collectif. »[3]

[1] Cette notion de désert comme lieu de l'engloutissement de la mémoire est évoquée dans la première partie, p. 109.
[2] DE MONTIGNY, Charlotte, « Le retour du désert, », in *Littératures et temps colonial – Métamorphoses du regard sur la Méditerranée*, sous la direction de Jean-Robert Henry et Lucienne Martini, Actes du colloque d'Aix-en-provence 7-8 avril 1997, Aix-en-Provence, Sarl Édisud, 1999, p. 170.
[3] SOUNNY MAYOTTE, William, « Éléments pour une poétique du désert-désir », in *Littératures et espaces, op. cit.*, p. 332.

Pour reprendre notre hypothèse sur l'espace lisse qui le figure, le désert est cet « Eden mémorable vers lequel l'écriture nomadise »[1], selon l'expression d'Edmond Jabès. Tout ceci nous éclaire davantage sur la pensée mouvante de Deleuze[2] et Guattari : lisser un espace revient donc à le nomadiser, c'est-à-dire le vider de son aspect citadin, le « dés-urbaniser »[3], en un mot. Ainsi, préciser la nature du territoire sur lequel se déplace le nomade est nécessaire à notre étude parce que, en premier lieu, cela nous aide à mieux appréhender le phénomène de nomadisme. Ensuite, la relation qu'entretient le nomade avec son espace, non quadrillé, est fondée sur un mouvement de dynamisme et d'extrême mobilité[4]. C'est grâce à ce type d'espace que le nomade peut circuler librement dans tous les sens. En tirant partie de cette réflexion, nous avons l'impression que, finalement, le nomade n'a pas besoin de se déplacer, mais simplement d'occuper un espace lisse, parce que ce dernier, d'origine transgressive et en mouvement continuel, est sillonné de lignes de fuite puisque ouvert. Le nomade est cet être fixé sur un territoire, souvent en devenir :

> « Le nomade est là, sur la terre, chaque fois que se forme un espace lisse qui ronge et tend à croître en toutes directions. Le nomade habite ces lieux, il reste dans ces lieux, et les fait lui-même croître au sens où l'on constate que le nomade fait le désert non moins qu'il est fait par lui. Il est vecteur de déterritorialisation. Il ajoute le désert au désert, la steppe à la steppe, par une série d'opérations locales dont l'orientation et la direction ne cessent de varier. »[5]

Manola Antonioli, pour sa part, explique ce phénomène quand elle examine le mouvement du nomade dans la pensée de Deleuze :

> « […] ce qui intéresse Deleuze dans ce terme (contrairement à ce qu'on a l'habitude de penser), ce n'est pas l'idée d'extrême mobilité ou d'errance (d'ailleurs il ne cesse de nous rappeler que les circuits coutumiers des nomades sont beaucoup plus fixes qu'on le pense, que les vrais nomades ne bougent pas beaucoup), mais surtout la forme de distribution dans l'espace (qui devient dans sa philosophie espace mental,

[1] *Ibid*. p. 332.
[2] Cf. Mireille Buydens, *Sahara – l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2005.
[3] On nous pardonnera ce néologisme qui veut rendre compte du phénomène particulier qui vide l'espace de son aspect urbain.
[4] Cf. Denis Retaille, « L'espace nomade », in *Revue de géographie de Lyon,* volume 73, n° 73-1,1998, p. 71.
[5] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit*., p. 473-474.

espace social, espace politique et esthétique) à laquelle nous renvoie l'étymologie de ce mot. »[1]

1/1 Vivre en nomade

Par opposition au sédentaire, le nomade mène une existence fondée sur la liberté du déplacement. Il est donc celui qui brouille les règles du striage[2] spatial et se déplace, selon ses besoins, pour assurer sa survie à la recherche de l'eau, grâce à l'élevage et au pâturage. Il peut emprunter les mêmes trajets pour subvenir à ses besoins mais, dans tous les cas, il ne marche jamais sur les traces du sédentaire parce que le support, c'est-à-dire le territoire, n'est pas de la même nature :

> « Même si le trajet nomade peut suivre des pistes ou des chemins coutumiers, il n'a jamais la fonction sédentaire qui est celle de distribuer aux hommes un espace fermé, en assignant à chacun sa part. Le trajet nomade distribue les hommes ou les bêtes dans un espace ouvert. »[3]

Toutefois, le nomade reste confronté à une vie rude et complexe[4], souvent menacé par les éléments de la nature, notamment lorsqu'il se retrouve seul « sur les chemins des caravanes », perdu « au milieu des sables, sous la lune aveuglante que les ancêtres chantaient depuis l'aube des temps »[5]. Selon nous, la survie peut avoir une double signification : il s'agit d'une subsistance vitale, mais aussi d'une subsistance ancestrale contre l'engloutissement et l'effacement de la mémoire, menacée alors par les effets que produit le désert.

En effet, ceci paraît révélateur si nous réfléchissons sur le sens symbolique de tous ces éléments comme, par exemple, les effets de mirages, les sons du vent et les visions chimériques, avec leurs pièges trompeurs capables de transporter le nomade d'un endroit à

---

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 25.
[2] Les règles du brouillage spatial sont complexes, mais en s'inspirant de Paul Virilio, Deleuze et Guattari signalent une opération originale du striage qui peut, curieusement, s'appliquer à des espaces dont les territoires sont naturellement de type strié. L'espace citadin, par exemple, peut devenir un espace lisse aux mêmes traits que l'espace du désert. Manola Antonioli explique ce fait en recourant au striage étatique. Elle écrit : « […] la multiplication des mouvements, l'intensification des vitesses relatives dans un espace strié finit par reconstituer un espace lisse ou un mouvement absolu, une stratégie moderne qui passe de la mer et la terre à l'air et qui fait de la Terre entière un nouveau désert ou une mer ». Cf. Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 119.
[3] *Ibid.* p. 114.
[4] Cf. Robert Montagne, *La Civilisation du désert – Nomades d'Orient et d'Afrique*, Paris, Hachette, 1947.
[5] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 28.

un autre. Les tourbillons de sable, en forme de spirales, s'animent par le souffle fort du vent, comme signe d'une abolition du temps, mais les métamorphoses des dunes en sables mouvants sont aussi comme un signe d'anéantissement de toute vie humaine. En effet, l'apparition de la forme spiralée participe à la suppression du temps. On est bien là au cœur de l'hypothèse formulée dans la première partie, à savoir l'annihilation du temps et l'apparition d'une durée cyclique et spiralée dans les récits de Salim Bachi, invitant ainsi au mouvement nomade. Michel Maffesoli, dans l'introduction de son ouvrage *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques*, nous confirme ceci en précisant que la spirale est un des facteurs favorables au retour du nomadisme, née d'une pensée qui se veut, elle aussi, nomade :

> « Il y a l'ensauvagement dans l'air du temps. Et c'est cela que ce livre s'emploie à analyser. En précisant qu'à l'opposé du linéarisme progressiste ou du circulaire passéiste, c'est la spirale qui caractériserait le mieux le retour du nomade : des choses qui reviennent, mais pas au même niveau. Pour le dire au travers d'une formule de la sagesse populaire : ce n'est pas du pareil au même. »[1]

La survie, dans ce milieu hostile, est, en ce sens, une forme de résistance qui se manifeste dans les textes de Salim Bachi, comme nous l'avons évoqué dans la première partie, dans le contexte de la colonisation. Le mouvement nomade est lié et aussi influencé par son espace, c'est-à-dire par les mystères du désert. En fait, sur ce territoire lisse, les éléments naturels agissent sous l'effet du vent qui donne du mouvement et permet un libre élan au nomade. Mais, le vent, par son bruit qui siffle, tel un djinn[2] surgissant d'une lampe merveilleuse, est une façon de connecter l'homme, représenté ici par le bédouin, avec un autre univers que le sien. Il s'agit du monde spirituel et mystique, faisant partie du cycle religieux de l'auteur. Évoquer le sacré, en ces temps postmodernes, dans une vision nomade, revient à dire que la religion, en tant que strate sacrée, introduit l'individu dans une ère où il est en harmonie avec le monde qui l'entoure, dans une quête symbolique de soi. Rappelons que, pour notre auteur, les strates profanes que forment les territoires, reflètent l'Histoire et donc la violence :

> « Le sacré n'est plus simplement rationalisé, ainsi que cela a prévalu durant la modernité : systèmes théologiques, désenchantement du monde, mais au contraire

[1] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit.*, p. 12.
[2] Dans la tradition arabe ancienne, le souffle des vents de sable correspond aux cris des djinns.

> redevient sauvage […]. Une religiosité diffuse tend à se propager. Là encore l'éclatement des certitudes rationalistes favorise un véritable *réenchantement* dont on n'a pas fini de mesurer les effets. »[1]

Ce postulat est présent, fréquemment, dans la littérature maghrébine qui, durant cette période postmoderne, voit émerger des romans portant sur des thèmes religieux et faisant allusion, principalement, à la foi musulmane ainsi qu'au prophète, Mahomet. Assia Djebar, par exemple, dans son roman *Loin de Médine*[2], se focalise sur la relation de Mahomet avec les femmes. Elle est la première romancière à dévoiler un des côtés les plus importants de la biographie du prophète. Ce roman est une des sources d'inspiration sur lesquelles s'appuie Salim Bachi lorsqu'il écrit *Le Silence de Mahomet*. En effet, ce roman transporte le lecteur aux origines de la fondation de la nation arabe, le plonge au cœur de l'univers spirituel de l'auteur et l'invite, à travers la biographie du prophète Mahomet, à explorer la sphère du religieux ; ce qui le conduit à comparer Mahomet à Alexandre le conquérant[3] : « Mohammad avait emporté de haute lutte un livre contant la vie terrestre et dans l'éternité d'Alexandre aux deux cornes »[4]. Mais, il est aussi question, dans ce roman, de revenir sur la genèse de la religion musulmane, sur son émergence, en décrivant le contexte culturel et en faisant allusion, notamment, à ses sources judaïques et chrétiennes. L'auteur compare, en effet, le prophète à des personnages historiques célèbres : « Il (Mahomet) ne se reconnaissait pas dans la pratique des nazaréens de Byzance, qui avaient altéré le message d'Abraham, de Moïse et du messie, le fils de Maryâm »[5].

Toutefois, ce roman historique ne se concentre pas seulement sur l'époque ancienne. Au contraire, il se projette dans l'époque contemporaine, tout en méditant sur la place qu'occupe l'islam dans le monde d'aujourd'hui. Dans une interview, Salim Bachi explique :

---

[1] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit.*, p. 14.
[2] DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1998.
[3] Cf. François de Polignac, « L'homme aux deux cornes : une image d'Alexandre du symbolisme grec à l'apocalyptique musulmane », in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, volume 96, Numéro 96-1, 1984, p. 29-51.
[4] *Ibid.* p. 113.
[5] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*. p. 154.

« Après avoir montré le pire, il fallait que je mette en lumière ce qu'il y avait de mieux dans l'islam à travers la figure du Prophète. Maintenant, l'interprétation qu'on fera de mon travail ne m'appartient pas... »[1]

Il ajoute sur le personnage en question[2] :

« Raconter l'histoire de cet homme exceptionnel me tenait à cœur, poursuit l'auteur, mais il me semblait nécessaire que les musulmans – et les non-musulmans –, qui entendent toujours parler de lui par des spécialistes ou des agitateurs, puissent se faire leur propre idée de ce personnage. Je n'ai rien inventé, j'ai cherché à le cerner à travers les textes, mais j'ai pensé qu'un roman apporterait nécessairement un éclairage plus apaisé sur la figure de Mahomet. Mais je rêve peut-être... »[3]

Dans ce roman, le contexte du nomadisme est raconté à travers le désert de l'Arabie et celui de Jérusalem. L'un des personnages, le moine Bouhayra[4], incarnant l'homme du désert, habite dans ce territoire lisse, « seul dans une demeure de planches mal équarries, ouverte à tous les vents »[5], au temps du prophète Mahomet : « L'homme, la nuit, entendait des voix qui l'appelaient. Sans doute les vents qui fouettaient les étendues pierreuses et s'immisçaient entre les planches de sa bicoque »[6]. Le moine a pour tâche l'enseignement de la religion chrétienne aux hommes du désert. On pourrait rattacher l'enseignement de la foi, ou plutôt la quête du savoir, à la lumière du désert et, symboliquement, à la lumière divine. En effet, la lumière est un des éléments qui s'associent au vent désertique et au silence qui habite cette étendue. Elle envahit et couvre tout l'espace désertique en offrant, au nomade, un spectacle éblouissant avec une promesse de lointain et d'infini. La lumière

---

[1] http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013. La graphie en italique est le fait de l'auteur de l'article.

[2] Dans cette œuvre, le prophète devient un personnage romanesque raconté à quatre voix.

[3] http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013. La graphie italique est le fait de l'auteur de l'article.

[4] Il est rapporté par *La Sira* (récits relatifs à la vie du prophète) que Mahomet, alors qu'il est sous la tutelle de son oncle Abou Tâlib à l'âge de neuf ans, l'accompagnant lors d'un voyage, rencontre un jour, sur leur chemin du retour en Arabie, le moine Bouhayra. Ce dernier remarque sur Mahomet des signes révélateurs du prophète annoncé par les anciens Livres. Le moine obtient également la confirmation de son propos lorsqu'il interroge Mahomet sur certain sujets. Le vieil homme lui demande de lui montrer son dos : « Le Messager de Dieu fit glisser sa chemise devant le prêtre. Et celui-ci put voir, entre les omoplates, la marque de la prophétie. Il se signa en hâte et lui demanda de remettre son habit ». Il l'interroge aussi sur les songes qui peuplent sa nuit : « Souvent, je vois un cheval blanc, avec de grandes ailes. Je sens qu'il m'appelle, mais je n'ose le suivre. Il me fait peur. Alors, je me réveille en sursaut […]. Parfois, je rêve aussi que je m'élève dans les cieux porté par une grande force. Et alors, je pleure et me réveille en criant », dit-il. Cf. Salim Bachi, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 49.

[5] *Ibid*. p. 44.

[6] *Idem.*

joue le rôle d'un fil conducteur qui oriente le nomade dans le désert, en lui évitant la perte et l'égarement, et en lui offrant la subsistance. Le prophète et son fidèle compagnon Abou Bakr, lors de leur voyage vers la Syrie, racontent tout cela :

> « Nous avions poussé nos caravanes bien loin ; nous nous étions enfoncés dans la Châm, au nord de Damas, la belle cité où s'écoulaient les richesses de l'univers […]. Nous avions marché pendant de longues journées, nous nous étions couchés sous les étoiles. Le ciel était encore vide. La clarté du firmament était absolue, neuve, comme si le monde venait d'éclore. »[1]

Nous remarquons, dans la dernière phrase de la citation, que la lumière, par son caractère d'infinité, s'étend même durant la nuit pour éclairer l'obscurité. Cette image est forte et se manifeste, comme nous le rapporte Abou Bakr, sous l'apparence des astres[2]. En ce sens, elle est souvent associée à la naissance de l'univers comme s'accordent à le confirmer les textes sacrés[3]. Ainsi, dans ce jeu de la clarté et de l'obscurité, la lumière devient divine, ayant pour fonction d'éclairer le marcheur, de le guider dans l'accomplissement de son voyage géographique et métaphysique et, par-dessus tout, de lui permettre une ascension, afin d'atteindre la vérité.

Dans ce contexte traitant du nomadisme et du jeu entre la clarté et l'obscurité, il semble que la quête bédouine trouve ses origines dans le déplacement et le cheminement mystique, durant la nuit, à la rencontre de la lumière (Dieu). En effet, l'auteur raconte le voyage nocturne[4], effectué par le prophète, accompagné par l'ange Gabriel, de la Mecque jusqu'à Jérusalem pour ensuite s'élever vers les cieux, sur une monture appelée Bouraq, une monture surnaturelle venant du paradis. Cette créature se rapproche, peut-être, de Pégase, célèbre cheval ailé de la mythologie. Beaucoup de compatriotes mecquois ne croient pas à cette histoire. Pourtant, c'est l'une des étapes les plus importantes de la vie du prophète. Le général Khalid Ibn Al-Walid, ancien ennemi de Mahomet avant sa

---

[1] *Ibid*. p. 158.
[2] La présence des étoiles est un des éléments récurrents de l'écriture de Salim Bachi, figuré, le plus souvent, par une triade astrale : *Ganymède, Cassiopé et Orion*. Cf. p. 74.
[3] *Gn. 1,3.; /Cf. Le Coran, op. cit.*, p. 435.
[4] Le voyage nocturne est appelé, en arabe, *el Isra* (voyage durant la nuit) et *Miraj* (ascension). D'ailleurs, il existe une sourate intitulée *Al Isra* qui raconte cette étape des périples du prophète. Cf. *Le Coran, op. cit*., p. 340. Voir aussi l'article de Pierre Lory, « Jérusalem, ville sacrée dans la tradition islamique », in Actes du XIII[e] colloque international : « Les contrées secrètes », les 6 et 7 décembre 1997, à la Sorbonne, dans le cadre de l'École pratique des Hautes Études et sous la présidence d'Émile Poulat, E.H.ES.S. et C.N.R.S., p. 30.

conversion, en témoigne :

> « Quand Mohammad annonça à tous les Qourayshites qu'il avait voyagé de nuit à Jérusalem et qu'il avait rencontré tous les prophètes et vu la face de Dieu, nous rîmes tous de bon cœur et racontâmes que le chagrin l'avait rendu fou. Quand il revint de son voyage nocturne, nous, les jeunes et puissants Qourayshites, nous nous détournâmes définitivement de lui en pensant que plus personne ne le suivrait dans sa quête. »[1]

Dans cet espace lisse, parcouru en tous les sens par les nomades, l'opposition entre la clarté et l'obscurité est aussi très prégnante, notamment lorsque Salim Bachi met en lumière un des événements historiques du passé arabe ; il s'agit de la révélation de l'islam au temps du prophète Mahomet. En effet, ce dernier, lorsqu'il atteint l'âge de la maturité (quarante ans selon la tradition islamique), marche dans le désert en se dirigeant vers la montagne, afin de s'isoler dans la grotte de Hîra[2], pendant des jours et des nuits. Il porte un regard critique sur le monde, en se posant, sans cesse, des questions existentielles et en méditant sur la création de l'univers, sur son créateur et sur la foi[3], jusqu'au jour où il entend la Voix de Dieu, à travers la visite de l'ange Gabriel. Khadija, la première épouse du prophète, décrit cet événement exceptionnel, tel que raconté par son époux :

> « […] dans la nuit, ou était-ce à l'aube, dans la grotte, ou sur le chemin du retour, le ciel s'est fendu de tout son long, me précisait-t-il. Il faisait jour, il faisait nuit, et l'Ange est venu, de tout sa hauteur, de toute sa grandeur d'Ange. »[4]

L'auteur nomadise son écriture en faisant de cet évènement un élément important parce qu'il correspond au moment de l'illumination. D'ailleurs, le roman s'ouvre en racontant ce fait. Dans cet espace lisse, ouvert aux métamorphoses, il semble que le choix d'évoquer le récit de la grotte ait un sens profond, dans la mesure où il est l'endroit qui permet à l'homme de subir une transformation, en transcendant la réalité et en accédant à la vérité. Cette élévation peut, en effet, s'interpréter comme une recherche de soi et de fuite

[1] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 213.
[2] C'est une grotte qui se situe dans une montagne appelée *Al-Nour* (la lumière), au nord-ouest de la Mecque. C'est dans cet endroit mythique que le prophète, visité par l'ange Gabriel, reçoit, pour la première fois, la révélation de Dieu.
[3] À l'époque que nous qualifions de pré-islamique, c'est-à-dire avant la révélation de l'islam, précisons que Mahomet vit en Arabie et appartient à la tribu *Qouraysh*, une grande famille pratiquant le polythéisme et vénérant des idoles.
[4] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 18.

de notre univers, un univers qui se veut coutumier et violent parce qu'ébranlé par les bouleversements qui jalonnent son Histoire. La grotte serait, ainsi, l'endroit qui apporte à l'individu le soulagement et un réconfort ponctuel. Le temps passé dans ce lieu est éphémère mais, bien entendu, il constitue le désert, l'univers rêvé des nomades. La grotte est, certes, l'espace de la retraite et de la solitude, mais surtout celui de l'apprentissage et du savoir, comme un moyen de sortie de la violence historique, à travers la parole sacrée, c'est-à-dire celle des origines.

D'ailleurs, nous remarquons que le premier enseignement que l'ange Gabriel apporte à Mahomet est d'entrer dans le monde de l'écrit. Dans cet espace mystique, il lui demande de lire la parole divine et cette invitation ponctue tout le discours de l'ange. En fait, ce moment correspond, précisément, au début de la révélation et à l'apparition de la nouvelle religion :

> *« Lis au nom de ton Seigneur qui a crée !*
> *Il a crée l'homme d'un caillot de sang.*
> *Lis !...*
> *Car ton Seigneur est le Très – Généreux*
> *qui a instruit l'homme au moyen du calame,*
> *et lui a enseigné ce qu'il ignorait. »*[1]

On retrouve, à travers cette sourate, une invitation à la lecture, mais aussi à une méditation sur l'apprentissage et l'évocation du nom de Dieu. En effet, elle met en avant que celui qui a créé l'homme d'un caillot de sang[2] est aussi capable de l'instruire et de lui apprendre la science. C'est une façon de faire sortir l'être humain de l'ignorance (l'obscurité) vers la connaissance (la lumière, c'est-à-dire le droit chemin). Allah lui a appris également les écritures puisque les sciences sont transcrites et transmises au moyen du *calame* (la plume), sur les traces du prophète Énoch[3].

Ainsi, la lecture approfondie du récit de Salim Bachi, en particulier quand il évoque le désert et le nomadisme, nous invite à découvrir une interprétation « juste ou correcte » du texte coranique qui est, selon l'auteur, au cœur des débats actuels : « *Le Coran est un*

[1] *Le Coran*. Cf. Salim Bachi, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 17.
[2] Le terme caillot de sang renvoie aussi au titre de la sourate, *Al-Alaq* en arabe. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 760.
[3] Dans la tradition islamique, le prophète Énoch est le premier être humain ayant appris à écrire.

livre très paradoxal, qui apporte à la foi une Révélation et une Loi pour les musulmans. Et c'est peut-être ça qui pose problème actuellement »[1]. De la même façon, la religion de Mahomet fait vaciller l'univers des croyants parce que l'islam s'affiche, actuellement, comme une religion étrangère à celle prêchée par le prophète, au moment de la révélation. Des agitateurs l'utilisent, positivement ou négativement, afin de servir leurs intérêts : « J'ai maintenant compris que nous ne retrouverions plus jamais ces premières années de l'islam quand tout le monde à Mekka conspirait à notre perte »[2], dit un des compagnons du messager. C'est pourquoi dans ce roman, parler et revenir sur les origines de cette religion semble devenir, en quelque sorte, un événement urgent. Il s'agit, pour l'auteur, de peindre un islam de paix et non un islam de violence, mais aussi de mettre en évidence ce qu'il y a de meilleur, en islam. Il rend ainsi hommage à Mahomet, qu'il honore et célèbre, par le biais de la fiction.

À l'heure où le monde des musulmans est agité, la réponse du prophète, développée dans *Le Silence de Mahomet*, est une métaphore significative parce que, ce dernier, à son époque, est un visionnaire dans la mesure où il prédit la manière dont le monde prononcerait son nom, dans les siècles à venir. Mais qu'avait-il vu, précisément ? La réponse se trouve dans la dernière page du roman. La première s'ouvre par l'événement de l'illumination, c'est-à-dire la révélation de l'islam. Les dernières lignes du récit, au contraire, s'achèvent par une longue méditation philosophique sur la définition de l'islam, sur ce qu'est, finalement, la croyance. De ce fait, elles invitent le lecteur, particulièrement musulman, à une réflexion profonde sur le message du prophète, mais aussi à suivre la voie du Seigneur de l'univers. Mahomet, sur son lit de mort, anticipe la façon dont il sera traité durant notre époque. C'est Aïcha, son ultime épouse et « Mère des croyants », qui décrit ce moment précieux. En poétesse, elle raconte :

> « – Un jour l'islam sera l'étranger qu'il a commencé par être. Du vivant d'Omar. Puis de ses successeurs. Alors, tout sera licite pour ces hommes. Ils prétendront des choses fausses sur ma vie. Ils dresseront le portrait d'un autre homme qu'ils nommeront Mohammad et qu'ils agiteront selon les circonstances. Ils justifieront ainsi leurs turpitudes et dissimuleront leurs faiblesses. Ils seront hors de la sphère de Dieu […].

[1] http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013. La graphie en italique est le fait de l'auteur de l'article.
[2] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 124.

> Puis sa voix s'éteignit, captive, figée dans la nuit. Cela aurait pu durer longtemps, lui et moi, liés jusqu'à la fin des temps comme deux êtres perdus dans le désert, dévorés par les vents qui cinglent sur leurs rives sans mémoire. Statues pétrifiées, nous avions atteint l'au-delà de la parole ; le silence de Mahomet. »[1]

Par ailleurs, l'évocation de la grotte mérite quelques précisions. Le mythe de la caverne, comme chacun le sait, est un thème très fréquent en littérature. Les récits qui situent leurs univers souterrains dans les antres sont innombrables. Mais ceci nous fait penser, particulièrement, à l'*allégorie de la caverne* platonicienne. Le thème de la caverne est exposé, par Platon, dans le livre VII de *La République*[2]. C'est un récit qui, certes, met en intrigue deux captifs, tournant le dos à la lumière et ne voyant, autour d'eux, que des ombres parce qu'ils sont enchaînés dans une grotte plongée dans l'obscurité. Toutefois, pris dans un sens métaphorique, la caverne acquiert une signification positive parce qu'elle ne figure plus, seulement, le lieu de l'enfermement mais devient le lieu de l'apprentissage et de la connaissance. D'ailleurs, le philosophe nous apprend que les prisonniers, dans ces circonstances, finissent par s'adapter à cet endroit qui, naturellement, conditionne leur pensée :

> « Ici paraissent les degrés du savoir car ces captifs vivront presque tous selon la nature, c'est-à-dire se laisseront aller aux mouvements de précaution que provoque toute apparence, même nouvelle ; ils se disposeront comme d'instinct pour saisir ou pour repousser, et telle sera leur pensée. »[3]

Ceci est le fond du questionnement de Platon qui, tout au long de l'œuvre, se livre à une réflexion sur la pensée métaphysique et sur le discours savant, à travers lequel le philosophe cherche à transcender les degrés des connaissances. Cette élévation symbolique s'accomplit à la manière du captif qui, depuis sa caverne et en étant à distance et donc coupé de son monde habituel, cherche à appréhender la réalité et à la transcender. Nous évoquons l'œuvre de Platon pour illustrer notre propos sur l'évocation de la grotte dans le texte de Salim Bachi, parce que, d'une part, ce choix inscrit l'œuvre de notre auteur dans un mouvement interculturel unissant l'Orient et l'Occident et que, d'autre part, il faut souligner que la pensée grecque est souvent portée vers l'Orient. François Hartog confirme

[1] *Ibid*. p. 350. Omar Ibn al-Khattab est un des compagnons du prophète. Il est également le deuxième calife (successeur) de l'islam, en 634, après Abou Bakr, après la mort de Mahomet.
[2] PLATON, *La République* ; trad. inédite, introd. et notes par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002.
[3] BOURGNE, Robert et BLONDEL, Emmanuel, *Platon*, Paris, Éditions Flammarion, 2004, p. 86.

cela, dans l'introduction intitulée *Voyageurs et hommes-frontières* de son ouvrage *Mémoire d'Ulysse.* Il réfléchit sur les frontières, au temps de la Grèce antique et évoque le philosophe grec : « Le nom de Platon est en effet associé à cette « ouverture » de la sagesse grecque vers l'Orient. Mais, quelle ouverture, vers quel Orient ? […] »[1], se demande-t-il.

Par ailleurs, la sortie de la grotte traduit, selon nous, une victoire de la méditation sur la violence. Le nomade, en cheminant dans son territoire lisse, résiste à son environnement, en se laissant guider par la lumière mystique et en cherchant, sans cesse, une élévation symbolique, avec parfois une régression, dans le sens où les mystères du désert, comme les tempêtes de sables, l'empêchent d'avancer. Mais l'important est de renouveler, à chaque fois, l'opération, c'est-à-dire de commencer et de recommencer la quête. À ces conditions, la régression est positive parce qu'elle permet d'aller toujours loin dans l'intériorité de chacun. La foi en Dieu permet ce retrait et cette distanciation, ce Dieu qui n'abandonne jamais l'homme, comme le dit le moine lorsqu'il annonce au prophète son avenir :

> « Dieu subviendra à tes besoins, Mohammad. Il subviendra à tous tes besoins, je te le garantis. Veux-tu rester avec moi, je t'enseignerai les Écritures, la parole des anciens prophètes ? »[2]

C'est dans ce contexte spirituel que Salim Bachi situe sa réflexion sur les événements, qui sont à l'origine de la quête identitaire de tous les sujets qui cherchent à fuir tout espace strié, donc violent, mais aussi à saisir la complexité du monde. Le recours au thème de la grotte, au centre de l'espace lisse du désert, est une des solutions envisagées par l'auteur. Dans ces conditions, la caverne n'est plus le lieu de l'emprisonnement, au contraire, elle devient le lieu du refuge[3] et de la contemplation, pour le penseur. Ce dernier, sur les traces du prophète, choisira de gagner cet endroit de l'illumination, sans y être forcé, à chaque fois que la pulsion d'isolement le saisit dans le but de se ressourcer et de découvrir ce qui échappe au dehors. C'est pourquoi la première épouse de Mahomet, Khadija, raconte que celui-ci, avant la révélation, se hâtait, toujours, pour retourner dans la

[1] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op. cit*., p. 18.
[2] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 48.
[3] Ce n'est pas un hasard si Les Gens de la Caverne ou Les Sept Dormants d'Éphèse, figurés par le dernier Dormant dans le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, fuient la cité, en pleine persécution religieuse, et trouvent refuge dans la caverne, en sombrant dans un long sommeil.

grotte. En effet, le retour dans cet endroit mystérieux est souvent bénéfique au sens où il permet le renouvellement de la pensée. Mais pour atteindre le Bien, des allers-retours sont nécessaires parce que la vérité est toujours à rechercher :

> « Et certes celui qui aura contemplé un peu les idées, s'il revient dans la caverne, saura déjà prédire un miracle ; on le nommera roi ; ce ne sera pourtant point un roi suffisant, parce qu'il n'aura pas contemplé le Bien […]. C'est dire que l'homme doit revenir, et instruire et gouverner, et en même temps s'instruire et se gouverner. »[1]

L'espace du désert devient la métaphore d'un lieu de passage et de transition où le nomade est en perpétuelle transformation, par le recours au religieux qui vient renforcer et approfondir la quête de soi. Mais au-delà de la recherche de la lumière mystique, c'est la quête du sens, voire de l'absolu[2], qui semble s'imposer à l'écrivain, en l'introduisant dans l'univers de l'imaginaire. Nous assistons, pour ainsi dire, à une sorte de « mysticisme athée »[3], pour reprendre l'expression de Charlotte de Montigny.

1/2 Penser en nomade

De ce fait, il semble que le territoire infini du désert agit sur la pensée de Salim Bachi et l'affecte profondément. C'est pourquoi cette réflexion s'approprie les caractéristiques du territoire lisse et devient, à son tour, une pensée nomade. Le nomadisme est le mode de déplacement qui donne libre cours à l'ouverture, à la mobilité, mais aussi au devenir où, les lignes de fuite de la pensée se multiplient car, selon Manola Antonioli, « penser les lignes est tout autre chose qu'avoir une pensée linéaire »[4].

La pensée nomade de l'auteur s'inscrit, dans cette perspective, à travers la métaphore d'une image que donne à voir la figure du nomade. Dans cet espace lisse qu'est la littérature, l'auteur se transforme en un véritable nomade. Il habite entre deux oasis que

---

[1] BOURGNE, Robert, et BLONDEL, Emmanuel, *Platon, op. cit.*, p. 88-89.
[2] Selon Deleuze et Guattari, le fait d'évoquer la question de l'absolu est une manière de faire apparaître la strate du sacré. Mais le plus intéressant, pour notre étude, tient dans le fait que, d'après ces deux auteurs, l'espace lisse de la religion constitue le centre *qui repousse le nomos obscur* : « L'absolu de la religion est essentiellement horizon qui englobe, et, s'il apparaît lui-même dans le lieu, c'est pour fixer au global le centre solide et stable. On a souvent remarqué le rôle englobant des espaces lisses, désert, steppe ou océan, dans le monothéisme. Bref, la religion convertit l'absolu ». Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit*., p. 475.
[3] DE MONTIGNY, Charlotte, « Le retour du désert », in *Littératures et temps colonial – Métamorphoses du regard sur la Méditerranée, op. cit.*, p. 172.
[4] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 32.

figurent deux langues différentes – la langue maternelle (l'arabe) et la langue étrangère (le français). Toutefois, le fait d'habiter cet entre-deux du langage permet à l'auteur de faire le va-et-vient entre les deux cultures. Mais cela lui permet aussi de traverser d'autres espaces lisses, c'est-à-dire d'autres cultures, en suivant des trajectoires infinies. Seul le mouvement nomade l'autorise, dans la mesure où il permet toujours l'ouverture et influe sur les idées de l'auteur avec une réflexion profonde sur les événements historiques.

Mais, au sens de l'auteur, l'Histoire concerne aussi l'histoire de l'art et des techniques de la communication – « parce qu'on veut être connecté à tout prix, et avec tout le monde »[1] – qui font partie de la pensée mouvante de Salim Bachi et qui, selon lui, participent à la vie spirituelle de l'écrivain. D'ailleurs, la réflexion sur ces deux notions est explicitée dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, à travers la visite du musée Barberini quand il est pensionnaire à la villa Médicis, à Rome : « Je visitai le musée Barberini et m'arrêtai, en quasi-lévitation, devant *La Fornarina* de Raphaël, le peintre de la renaissance que je révérais à l'égal de Giotto et de Fra Angelico »[2]. S'ensuit la visite de Florence…pourquoi Florence ? Le narrateur n'a pas de réponse précise, excepté, peut-être, les récits mythiques qui captent et requièrent son attention depuis son jeune âge : « Je ne le savais pas, je rêvais depuis mon enfance de la cité de Dante et de Brunelleschi »[3]. Il écrit :

> « Le Palazzo Vecchio s'illuminait. Pâles lumières. Froides lumières […]. Sous le regard des statues. Persée portant à bout de bras le visage de Méduse. David sabre au clair, l'œil mutin sous un élégant couvre-chef.
> L'impassible regard des Dieux. »[4]

Lors d'une interview à propos de sa réflexion sur l'histoire de l'art et des nouveaux moyens de communication et de leur relation avec la vie spirituelle de l'artiste, sans pour autant être philosophe Salim Bachi répond en ces termes :

> « Je crois que le roman doit rendre compte de tout ce qui touche à l'humain, de près ou de loin. L'art et la technologie sont deux aspects fondamentaux de la vie spirituelle de l'homme. Ne pas en parler, c'est sans doute passer à côté de quelque chose. Je ne

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 143.
[2] *Ibid.* p. 93.
[3] *Ibid*. p. 99.
[4] *Ibid.* p. 99-100.

> fais pas de la philosophie lorsque je parle d'un tableau qui m'a touché au plus point, je ne fais que retranscrire des émotions, les miennes ou celles de mon personnage. »[1]

Dans tous les cas, cette réflexion, prise dans sa complexité, est toujours appréhendée par rapport à l'espace lisse et littéraire :

> « Plusieurs directions de recherche pourront ainsi être explorées et s'imposent de façon de plus en plus urgente à nous : la réflexion sur le devenir de l'espace urbain et de l'architecture qui sera chargée de le reconfigurer en fonction des mutations que les nouvelles technologies introduisent dans nos modes de vie, sur les nouvelles formes de guerre ou de conflit que l'ouverture d'un espace mondial génère et va générer dans le futur, sur le nouveau nomadisme forcé des minorités déracinées et errantes qui frappent à la porte de l'Occident développé. »[2]

La pensée de l'artiste, comme le mouvement nomade, naît dans le contexte de l'actualité des mouvements migratoires qui s'accélèrent. Or, il s'avère que le véritable territoire de l'auteur est la littérature, cet espace lisse et virtuel à la fois. C'est de cette façon que Salim Bachi, comme ses personnages, parvient à échapper à la réalité. Ceci est le nouveau mouvement nomade, en quelque sorte forcé. L'auteur s'y abandonne dans le sens où il y a une impossibilité à se fixer dans une patrie définie. Il se justifie dans une quête de soi qui semble s'imposer, avec un questionnement permanent sur les origines.

Par ailleurs, la relecture de la fin de cette dernière citation attire notre attention sur les mouvements migratoires de « toutes les populations qui dans le monde sont contraintes aujourd'hui à une forme de nomadisme forcé, suite à des conflits, des persécutions ou à une extrême pauvreté […] »[3]. Ceci élargit notre champ d'étude, par une réflexion sur l'exode, car l'impossibilité de s'enraciner dans un lieu déterritorialise le mouvement nomade vers l'exode.

2/ Vers l'exode

Si nous avons analysé le nomadisme dans le territoire lisse, mais aussi dans la pensée nomade de Salim Bachi, c'est, justement, pour mettre en évidence l'origine du

[1] AIT SIDHOUM, « Salim Bachi, écrivain : Sindbad on live », in *El Watan, op. cit.*, p. 19.
[2] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 10.
[3] *Ibid*. p. 122.

déplacement, figurée par le bédouin. Ce dernier ne semble jamais devoir s'arrêter et, historiquement, il est à l'origine du voyage de l'homme algérien aujourd'hui. En arrière-plan, les événements rongent le pays, tel que décrit par Michel Maffesoli : c'est une « vie aventureuse, mouvante, vie ouverte sur l'infini et l'indéfini, avec ce qu'elle comporte d'angoisses et de dangerosités »[1]. C'est pourquoi ce long détour à travers le désert, comme métaphore du nomadisme, nous conduit à examiner les notions d'exode et de migration de la population algérienne, en recourant à la géophilosophie de Deleuze et Guattari.

2/1 Machine de guerre

Nous empruntons le concept de machine de guerre à la géophilosophie pour faire écho à l'étude de Deleuze et Guattari, mais aussi pour examiner et expliquer les mouvements de migrations dans les récits de Salim Bachi. Dans *Mille Plateaux*, les deux philosophes mettent en œuvre ce concept en l'expliquant minutieusement. À première vue, comme le vocable l'indique, il semble que celui-ci se rattache au monde de la guerre. Quelque part en effet, il y a une réflexion portée sur la guerre, la guérilla et aussi la bataille. Néanmoins, malgré l'émergence de ce champ sémantique tournant autour de la guerre, il semble que la machine de guerre n'ait pas pour objet premier l'étude spécifique de la guerre. Ceci est explicité dans la *proposition IX* du livre *Mille Plateaux* :

> *« […] La guerre n'a pas nécessairement pour objet la bataille, et surtout la machine de guerre n'a pas nécessairement pour objet la guerre, bien que la guerre et la bataille puissent en découler nécessairement (sous certaines conditions). »*[2]

De cette problématique découlent trois questions[3] fondamentales auxquelles sont confrontés les deux philosophes :

1 - La bataille est-elle l'« objet » de la guerre ?

2 - La guerre est-elle l'« objet » de la machine de guerre ?

3 - Dans quelle mesure la machine de guerre est-elle « objet » de l'appareil d'État ?

[1] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit*., p. 159.
[2] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit*., p. 518. La graphie en italique est le fait de l'auteur.
[3] *Ibid*. p. 518.

Nous n'allons pas reprendre les termes de cette analyse. Mais ce qui importe dans notre étude est de préciser que la machine de guerre est une création nomade, selon l'une des hypothèses avancées par Gilles Deleuze. En effet, ce sont les nomades qui l'ont mise en œuvre dans un but bien précis. Il s'agit, justement, de diriger des opérations contre les appareils d'États (appelés également appareils de capture, qui se situent dans des espaces essentiellement striés). Cela ne veut pas dire, en fait, que l'invention de l'armée se rattache aux nomades. Mais elle fait partie de ce monde propre à la guerre. Bien qu'une violence semble émaner du concept de machine de guerre, cela n'est pas pris en compte par le philosophe, parce que la violence a, de tout temps, été présente, d'une manière ou d'une autre, à travers toute l'histoire de l'humanité, notamment chez beaucoup d'auteurs. L'importance de la machine de guerre est due à son ancrage dans un espace très particulier qui est l'espace lisse et la façon dont l'occupent les hommes du désert :

> « La ‘‘machine de guerre’’ est avant tout une invention nomade, parce qu'elle est essentiellement une certaine manière d'occuper un espace lisse et d'y distribuer des hommes ou des forces. La guerre n'en découle que suite à une opposition avec les États et les villes qui essaient d'imposer leur striage à cet espace ; la guerre peut être une dimension supplémentaire de la machine de guerre, elle n'en est pas la cause première. »[1]

Pour saisir la machine de guerre et l'appliquer aux textes de Salim Bachi, précisons que Deleuze et Guattari nous livrent un exemple archétypal qui, selon nous, donne tout son sens au phénomène de l'exode que nous voulons examiner. En effet, les deux auteurs reviennent sur l'exode originel de Moïse quand ce dernier, sur les conseils de son beau-père Jéthro le Qénien, lui-même nomade, accompagné du peuple d'Israël, quitte l'Égypte, sur la parole du Seigneur : « Souviens-toi de ce jour où vous êtes sortis d'Égypte, de la maison des esclaves quand par la force de la main Iahvé vous a fait sortir d'ici »[2]. Le trajet symbolique du prophète constitue, en soi, une machine de guerre, sans pour autant prétendre faire la guerre parce que ce n'est pas l'objectif principal de cette sortie, ou plutôt de cette délivrance à travers la mer Rouge : « Nous révélâmes à Moïse : ‘‘ Pars de nuit, avec mes serviteurs. Ouvre-leur dans la mer un chemin où ils marcheront à pied sec. Ne

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 126.
[2] *Ex. 13, 3.*

crains pas d'être poursuivi ; n'aie pas peur '' »[1]. En ce sens, cette machine est mise en œuvre par la pratique de la marche, avec la seule et unique condition que cette « marche doit évidemment être sans retour (ce serait une catastrophe), mais tournée vers le futur et ouverte à ses aléas, elle n'est pas un simple voyage de retour »[2], comme le fait remarquer François Hartog.

Cependant, Moïse, avant de parvenir au désert, doit passer par les espaces striés que forme la ville. La longue marche, estimée à une quarantaine d'années selon les textes religieux, se voit transformée en une errance pleine d'aventures et d'épreuves dans le désert[3]. Toutefois, une guerre inévitable semble se préparer parce que, après cette longue tribulation, Dieu autorise enfin le peuple juif à conquérir la Terre promise, une terre pourtant inconnue. Or, ce n'est pas Moïse qui fait l'objet de cette guerre, parce qu'il n'a pas reçu l'autorisation de Dieu, mais c'est un autre prophète qui est désigné afin de pénétrer dans l'espace strié. En effet, Josué, le successeur de Moïse pour conduire le peuple d'Israël vers Jérusalem, guerroie comme l'intermédiaire de Dieu : « C'est Yaveh qui joue ici le rôle d'un troisième terme qui établit un rapport nécessaire entre la machine de guerre et la guerre effective »[4]. Deleuze et Guattari expliquent ce détail de la machine de guerre par le recours au discours de Kant en précisant ceci : « […] on dira que le rapport de la guerre avec la machine de guerre est nécessaire, mais « synthétique » (il faut Yaveh pour faire la synthèse) »[5]. Ainsi, le but de cette quête est surtout d'occuper un espace lisse, ou plutôt de lisser un espace strié.

---

[1] *Tà-Hà*. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 388.

[2] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op. cit*., p. 28.

3 Deleuze et Guattari développent une hypothèse concernant l'espace nomade, le présentant comme un territoire défavorable à la pratique du monothéisme. En effet, selon eux, l'espace du désert, essentiellement lisse et non quadrillé, se confond avec l'absolu alors que la religion, en tant que pratique ferme et constante, relèverait de l'appareil d'État. C'est pourquoi les religions universelles se confrontent, le plus souvent, à des conflits et à des difficultés d'être adoptées par les gens du désert : « Les religions universalistes qui ont eu affaire à des nomades – Moïse, Mahomet, même le christianisme avec l'hérésie nestorienne – ont toujours rencontré des problèmes à cet égard, et se heurtaient à ce qu'elles appelaient une opiniâtre impiété ». Cf. Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit*., p. 475. Ainsi, en suivant la réflexion des deux philosophes, à notre sens, l'errance du peuple juif dans le désert, pendant près d'un demi-siècle, le transforme en nomades. C'est dans cette espace lisse que la religion de Moïse va connaître un ébranlement. Alors que le prophète, sur le mont Sinaï, reçoit les Tables de la loi, le peuple juif, sous le commandement de son frère Aaron, adore le veau d'or à la place de Dieu. Dans cet espace lisse, où le monothéisme est difficile à pratiquer, l'acte de Moïse est mis en évidence par le geste de colère qui consiste à rejeter les commandements de Dieu. L'épisode a inspiré plusieurs peintres, entre autres, Rembrandt, *Moïse brisant les Tables de la loi*, Berlin, Les musées d'État de Berlin, 1659.

[4] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 126.

[5] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit*., p. 520.

Cette longue dérive historique du peuple hébreu nous introduit à l'émigration du prophète Mahomet. L'exode de Moïse et la conquête de Josué sont symboliques et riches de sens parce qu'ils nous conduisent à explorer une des étapes les plus marquantes de la vie de Mahomet. Ce dernier, n'ayant pas connu ses parents, s'inscrit dans la lignée des autres prophètes. Il se confie à Abou Bakr :

> « Il (le prophète) me parlait de Moïse, le roi des juifs, de Maryâm et de son fils, Jésus, de la famille Imrane. Il préférait évoquer la mère du messie. Elle incarnait pour lui la mère qu'il n'avait pas connue, ou si peu, puisqu'elle était morte quand il avait six ans. »[1]

Sur les traces de ses prédécesseurs et installé à Mekka (la Mecque), durant les premières années de la révélation de l'islam, sous l'ordre de Dieu, élément de la synthèse au sens des deux philosophes, le prophète va devoir quitter la cité. En raison des persécutions et des attaques lancées contre les musulmans, il s'installe en Abyssinie : « Mohammad décida qu'il fallait permettre aux musulmans de quitter Mekka pour l'Abyssinie où le Négus, connu pour sa foi en l'Unique, ne les persécuterait pas »[2]. Puis, vient la conquête de Médine[3] : « Les Ansars, gens de Yathrib, nous avaient accueillis après notre fuite de Mekka. S'ils désignaient l'un des leurs à la succession de Mohammad, nous verrions sans doute la fin de l'œuvre de celui-ci »[4], raconte son compagnon fidèle. L'exode vers Médine est donc une échappatoire pour le prophète et ses disciples pour former une machine de guerre et conquérir la nouvelle terre d'accueil qui s'offre à eux :

> « Mohammad avait enduré tout ce qu'un homme peut subir de la part de ses ennemis. Il serait sans doute mort sous nos coups si un miracle ne s'était pas produit. Ce prodige vint de Yathirb, une grande oasis que se partageaient les deux tribus rivales des Awas et des Khazraj. Leurs incessants conflits étaient arbitrés par des tribus juives, qui en tiraient un immense prestige, et une position confortable avant que Mohammad ne vienne y mettre un terme. »[5]

---

[1] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.,* p. 108.
[2] *Ibid.* p. 145.
[3] Médine, ou *Al Madina Al Munawwara* (la ville illuminée) en arabe, est une ville d'Arabie. Elle fut anciennement appelé Yathrib, avant qu'elle ne soit conquise par Mahomet avant l'hégire (l'exil), en 622. Considérée comme la deuxième ville sainte après la Mecque, elle est également appelée *la ville du prophète*.
[4] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 90.
[5] *Ibid*. p. 210.

Cet événement de l'exode, raconté par Salim Bachi, correspond à ce que les historiens et spécialistes en islam nomment l'Hégire[1], c'est-à-dire la période qui correspond à l'exil du prophète et de ses compagnons, de la Mecque vers Médine. Le mot hégire est un mot arabe voulant dire émigration, mais dans ce contexte il peut aussi avoir l'acception d'une séparation, notamment lorsque les ennemis du prophète cherchent à l'ostraciser de sa patrie : « Chassons-le ! dis-je. Exilons-le loin de Mekka ! Le temps l'emportera ! Nous vivrons comme par le passé et lui vivra comme il le souhaite. Mais loin de vous »[2]. L'exode vers d'autres villes devient dans ces conditions nécessaire.

De la même façon, les nouveaux territoires d'accueil sont un refuge pour les exilés : « Vous allez dans le pays qui vous sera refuge contre l'injustice et l'oppression »[3], dit le prophète à ses disciples. Pour l'essentiel, retenons que les deux types de déplacements se font d'une ville vers une autre, mais dans tous les cas le passage par l'espace désertique est obligatoire. L'espace lisse ou nomade traverse et sépare deux espaces striés. Ainsi, le prophète et ses disciples forment une machine de guerre, mettant en avant le mouvement de l'exode et ayant, en même temps, un objectif à double sens, la non-guerre – la sortie de la Mecque – et la guerre – la conquête de Médine. Dans ces conditions, Mahomet incarne, à la fois, Moïse, le sauveur, et Josué, le conquérant.

Ainsi, au sens de Deleuze et Guattari, la religion devient, elle-même, un motif favorisant l'exode et ouvrant à la conquête, sous le commandement d'un prophète. Pour cela, elle se transforme en une machine de guerre et la guerre sainte en moteur de cette machine[4] en puissance :

> « Contre le personnage étatique du roi et le personnage religieux du prêtre, le prophète trace le mouvement par lequel une religion devient machine de guerre ou passe du côté d'une telle machine. On a souvent dit que l'Islam, et le prophète Mahomet, avaient opéré cette conversion de la religion […]. Pourtant, les Croisades comportèrent une aventure de ce type, proprement chrétienne. Or les prophètes ont beau condamner la vie nomade ; la machine de guerre religieuse a beau privilégier le

[1] Cf. Zeinolabedine Rahnema, *Le Prophète tome II – De la révélation à l'hégire* ; traduit du persan par Dara Rahnema, sous la direction de Majid Rahnema, Téhéran, Zavvar, 1953, p. 78-82.
[2] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 218.
[3] RAHNEMA, Zeinolabedine, *Le Prophète tome II – De la révélation à l'hégire, op. cit.*, p. 78.
[4] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 476.

> mouvement de la migration et l'idéal de l'établissement ; la religion en général a beau compenser sa déterritorialisation spécifique par une reterritorialisation spirituelle et même physique, qui prend avec la guerre sainte l'aspect bien dirigé d'une conquête des lieux saints comme centre du monde. Malgré tout cela, quand la religion se constitue en machine de guerre, elle mobilise et libère une formidable charge de nomadisme ou de déterritorialisation absolue, elle double le migrant d'un nomade qui l'accompagne, ou d'un nomade potentiel qu'il est en passe de devenir, enfin elle retourne contre la forme-Etat son rêve d'un Etat absolu. »[1]

Dans *Le Silence de Mahomet*, il est question d'une autre machine de guerre et de guerre sainte, par le biais d'un autre personnage, Abraha, l'abyssin. Ce dernier, durant l'année où est né le prophète, appelée l'année de l'Éléphant[2], mène une expédition contre la Mecque, dans le but de détruire son édifice sacré, la Kaaba[3], et de le remplacer par une église :

> « Mohammad naquit l'année de l'Éléphant. On l'appelle ainsi en souvenir de l'expédition d'Abraha contre Mekka. Abraha avait décidé de bâtir une grande église afin de détourner le commerce de Mekka vers la capitale du Yemen […]. Je détruirai la Kaaba ! Les Arabes ont souillé mon église ! Mes lascars souilleront la leur ! »[4]

À l'instar de la Mecque et de Médine, un troisième lieu saint de l'islam est mentionné par Salim Bachi, Jérusalem. C'est une des manières d'insérer, par le biais de cette écriture qui se veut nomade, un événement traitant de l'actualité. Son territoire, favorisant le voyage et le mouvement, sert de machine de guerre, depuis l'époque des prophètes jusqu'à nos jours. Jérusalem, la ville de la complétude et de l'achèvement, terre des lieux saints, est aussi celle des persécutions des trois religions monothéistes où la

[1] *Ibid*. p. 476.
[2] Cet événement, racontant l'expédition des Gens de l'Éléphant, c'est-à-dire les Abyssins, est rapporté par le texte coranique dans la sourate n° 105, appelée *Al Fil* (*L'Éléphant*). Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 768.
[3] La Kaaba est un mot arabe voulant dire, littéralement, cube. Son culte remonte à l'époque d'Abraham et d'Ismaël. En effet, c'est Abraham, aidé par son fils, qui pose les premières pierres pour dresser la Kaaba : « Mohammad restait pourtant l'un des enfants d'Abraham, répétait-il à l'envi. Seulement il s'inclinait maintenant devant le sanctuaire édifié par Abraham et son fils Ismaël, un arabe comme lui, au centre de l'Arabie ». Cf. Salim Bachi, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 240. Durant la période pré-islamique, elle sert de lieu où sont posées les idoles de Quraych, une tribu polythéiste jusqu'à la révélation de l'islam où elle devient le lieu attestant du monothéisme mahométan. De nos jours, cette construction sacrée se situe à l'intérieure de la Mosquée sacrée (*Al Masjid al-Haram*), en Arabie saoudite. Elle sert de lieu de pèlerinage pour les musulmans du monde entier. Emblème de la foi unique en Dieu, c'est vers cet édifice que toutes les prières, de près ou loin, sont tournées.
[4] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 26-40.

cohabitation s'avère difficile, voire impossible jusqu'à nos jours. La conquête de cet espace strié s'est toujours accomplie dans le cadre d'une guerre sainte. En effet, les conquérants (juifs, chrétiens et musulmans) ont, depuis toujours, combattu au nom de Dieu et sous son ordre. Mahomet[1] le raconte à son épouse Khadija : « Si nous sommes appelés à devenir des soldats de Dieu, devenons les meilleurs soldats et ouvrons le chemin de Jérusalem afin d'y établir la foi véritable. »[2]

L'existence de trois religions sur un même et unique territoire montre que cette terre sainte appartient à Dieu et qu'elle représente, pour Mahomet comme pour beaucoup de prophètes, la terre des origines et le symbole des temps lointains. Le prophète de l'islam connaît toutes les histoires des autres prophètes, vécues dans l'espace du désert. Pour lui, le passage par une vie nomade reste, de toute façon, inévitable parce que « tous les prophètes avaient ainsi erré dans les campements, gardant les chèvres ou les chamelles d'un seigneur du désert »[3]. C'est pourquoi Mahomet ne cesse de s'identifier à ses prédécesseurs et reste sensible à l'histoire d'Abraham, l'édificateur de la Kaaba, qu'il considère comme un père spirituel. Khadija rapporte que :

> « Souvent il (Mahomet) m'expliquait que Dieu n'avait pas besoin de maison sur cette terre, hormis celle de Jérusalem, et que toute la terre ainsi que les cieux, les monts et les mers, lui appartenaient. Il ajoutait qu'il révérait l'endroit où Abraham abandonna Ismaël et sa mère Agar, avec pour seul viatique une outre d'eau et un régime de dattes. Cette histoire ancienne le laissait rêveur ; et il pensait que tout avait découlé, depuis les origines, de cet abandon dans le désert. »[4]

Ainsi, le mouvement de l'exode fondateur, plongeant ses racines dans l'espace lisse configuré par le désert, est actualisé par la formation d'une machine de guerre dans une volonté de lutter contre les appareils d'états, instaurés, à leur tour, dans les espaces striés, propres aux villes. Cette machine de guerre ouvre donc le chemin individuel et collectif,

---

[1] Le prophète a l'intention de conquérir Jérusalem. Toutefois, Mahomet meurt, en 632, à Médine. C'est le deuxième successeur, Omar Ibn al-Khattab, représentant la machine de guerre, qui, en 637, se charge de la prise de cette terre sainte. Il construit la mosquée al-Aksa (la plus lointaine) qui s'élève sur la Qubbat as-Sakhrah (le dôme du rocher ou la mosquée d'Omar). Ce sanctuaire est considéré comme le « premier monument qui se voulut une création esthétique majeure de l'Islam ». Il représente un lieu sacré pour les musulmans parce qu'il est visité par Mahomet, au moment où il accomplit son voyage nocturne. Cf. Oleg Grabar, *La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2000, p. 72.
[2] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 78.
[3] *Ibid.* p. 108.
[4] *Ibid*. p. 76.

aussi bien physique que spirituel, du nomade et donne tout son sens à l'expérience de celui-ci, dans la quête initiatique de soi, où l'intervention du facteur historique demeure incontournable. L'exode devient, pour le nomade, comme un événement relatif à ce qui lui arrive dans le présent, car tout commence par la rupture originelle, c'est-à-dire par cette sortie symbolique (exode – du grec *exodos*, sortie). Mais le départ en masse est, aussi, en quelque sorte, une projection et une promesse de l'avenir parce qu'il ouvre à un mouvement permanent, dont la tracé spatial paraît à première vue simple, dans la mesure où « on sort pour entrer dans une nouvelle terre »[1], selon François Hartog.

2/2 Vivre en exilé

Le mouvement que constitue l'exode fondateur du peuple hébreu trouve écho dans la période moderne. En effet, les mouvements migratoires et nomades[2], à la fois dans des espaces lisses et striés de notre époque, semblent s'imprégner, profondément, de cet exode symbolique. Michel Maffesoli, dans son ouvrage *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques*, revient sur cet exode emblématique, qu'il qualifie de *Sagesse de l'exil*. Il explique que celui-ci, héritier d'une errance dans l'espace désertique, assure une conjonction entre ce qui relève de la *dynamique* et de la *statique*, au fil des siècles :

> « En fait, c'est sa (l'exil) culture de la dispersion, dont on peut dire qu'elle est l'héritière de l'errance au désert, qui lui assure une sorte de protection […]. Il faut certainement établir un parallèle entre le nomadisme fondateur et la constitution de ce que l'on peut appeler un « nous » transcendantal, assurant, au travers des siècles, une cohérence extraordinaire, et permettant de comprendre une survie qu'un territoire

[1] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op. cit*., p. 28.

[2] Selon la réflexion de Deleuze et Guattari et d'un point de vue religieux, le migrant se distingue du nomade au sens où la religion s'adresse « aux composantes migrantes plus qu'à des composantes nomades ». Ceci paraît significatif si l'on interroge, bien entendu, la nature du territoire sur lequel se déplacent les deux types de voyageurs. En effet, le migrant appartient, le plus souvent, à un espace strié favorisant la pratique de la religion, alors que, le nomade, lui, habite l'espace lisse, hostile, en principe, au monothéisme. Pour appuyer leurs propos, les deux philosophes ont recours à l'exemple de la migration de Mahomet, bien que celle-ci s'accomplisse dans l'espace du désert. À ce sujet, ils écrivent : « Même l'Islam naissant privilégie le thème de l'hégire ou de la migration par rapport au nomadisme ; et c'est plutôt par certains schismes (tel le kharidjisme) qu'il a entraîné les nomades arabes ou berbères ». Toutefois, lorsque la machine de guerre se met en place, « elle mobilise et libère une formidable charge de nomadisme ou de déterritorialisation absolue, elle double le migrant d'un nomade qu'il accompagne, ou d'un nomade potentiel qu'il est en passe de devenir […] ». Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit.*, p. 475-476.

> favorise assez peu. Cela montre bien que la « dynamique » assure une stabilité autrement plus solide que celle que pourrait donner la « statique » de l'espace. »[1]

Cet exode, assuré par la machine de guerre et qui, à l'origine, est essentiellement théologique, va, par la suite, devenir mythologique[2], philosophique et aussi social. Au sens de Michel Maffesoli, le paradoxe de l'exode réside dans le fait que ce type de déplacement constitue, en soi, une sorte d'habitat puisqu'il est gage de la fondation du peuple juif. L'auteur cite l'exemple de l'opposition de nombreux juifs contre la création d'un État, dès le XIX[e] siècle. Pour l'essentiel, ce qui nous intéresse à travers l'histoire de la longue errance de ce peuple, c'est la mise en place de l'exode initiatique comme archétype de tous ceux qui vont adopter ce mode de déplacement, bon gré mal gré, et « de tous ceux qui vont ériger l'errance en style de vie, tant individuel que social »[3] avec le déplacement et sa persistance symbolique dans l'époque moderne.

À la manière de ce déplacement archétypal, le mouvement migratoire mis en récit dans l'œuvre de Salim Bachi tire, certainement, son origine de ce cheminement aux traits nomades. En effet, le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin* met en scène le retour du dernier Dormant et son voyage allégorique à Carthago, en le projetant dans le sillage de la migration de Mahomet et de son peuple arabe qui, elle-même, renvoie à l'exode du peuple juif. Sindbad, en libre penseur[4], nous dit :

> « Était-il (le Dormant) parti en exil à Damas pour finir ses jours avec le vieux sage, entre deux prières à la mosquée des Omeyades ? […] Ou plus loin encore, il lavait les pieds de Jugurtha, baisait ceux de Jésus, accompagnait le Prophète dans son hégire ? Il

[1] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit*., p. 166.
[2] Dans de nombreux textes mythiques, la machine de guerre qui, au début, selon le discours géophilosophique, n'est pas censée avoir un objectif de guerre, devient une vraie machine de guerre au sens propre du mot. En fait, elle est utilisée dans le but de faire la guerre. En ce sens, citons les deux exemples évoqués par François Hartog : l'épopée de Virgile et celle d'Homère. L'*Énéide* (chant VIII et chant IX) met en scène Énée qui se trouve dans l'obligation de mener une guerre contre le chef des Étrusques, Turnus. De la même façon, l'*Odyssée* (chants XXI à XXIV) relate la vengeance du héros grec. En effet, Ulysse, en retrouvant son Ithaque perdue, met de l'ordre dans son foyer, en combattant les prétendants : « La guerre est au bout du voyage, comme pour l'émigrant Énée face à Turnus ou même pour Ulysse, qui doit d'abord chasser les prétendants de sa maison ». Cf. François Hartog, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op. cit.*, p. 28.
[3] MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques, op. cit*., p. 167.
[4] Selon Oriane Jeancourt Galignani, en faisant de cet exilé un libre penseur de l'actuelle époque, Salim Bachi se met dans le sillage de James Joyce. Il confie : « Dès mon premier roman, j'ai eu envie de faire ce qu'avait fait Joyce avec Dublin, mais à Alger ». Cf. http://salimbachi.wordpress.com/2010/10/29/amour-clandestin-par-oriane-jeancourt-galignani-transfuge-septembre-2010/ consulté le 28/01/2013.

> pouvait être juif, romain ou berbère ; marcher avec les Arabes le long des caravanes […] ; se prosterner devant la Kaaba ou baiser le mur du temple de Jérusalem puisque voilà une éternité qu'il s'était endormi près de ses compagnons, veillés par ce chien sans âge pendant que les siècles s'additionnaient. »[1]

Nous remarquons que l'auteur associe le voyage du Dormant à l'exode fondateur et le fait ainsi cheminer sur les traces de tous ces personnages mythiques. Ce voyage devient significatif si nous suivons le trajet du Dormant, après son réveil précisément. En fait, il accoste à Carthago, une ville dont les habitants connaissent une émigration imminente. En effet, cet événement est un des faits de l'actualité qui ronge la ville de Sindbad. Les mouvements migratoires s'accélèrent parce que Carthago brûle et ses flammes ne semblent jamais devoir s'éteindre. C'est pourquoi ses habitants, sur les traces de leur prophète, vont former une machine de guerre et s'exiler dans de nouvelles terres d'accueil.

Les périples de ce mouvement migratoire sont rapportés au travers de la figure du marin oriental, un clandestin en quête de voyages et d'amour (s). Son aventure commence par son embarquement sur un radeau. La traversée se fait sur un espace lisse, représenté par la mer, avec, bien sûr, des péripéties. Mais le nouveau Sindbad se laisse guider par la pulsion de la vie et attirer par la présence et le parfum des femmes, dans chaque ville traversée. C'est pourquoi cet aventurier, incarnant l'émigré par excellence, ne se fixe en aucun lieu. Il y a, en effet, une impossibilité à s'enraciner dans un territoire précis. La quête commence en Algérie jusqu'en Irak, en passant par la France, l'Italie, la Lybie et aussi la Syrie :

> « Je tentais d'oublier ma solitude, l'impression étrange et taraudante de revivre la même chose, tout les temps, comme si mon histoire appartenait à tous. Je voyageais, mais tout le monde voyageait. Je passai de femme en femme, à la recherche de Vitalia, tous dépensaient leur vie ainsi, de bras en bras, de visage en visage, confondant amour et image de l'amour, n'emportant rien pour finir. On vieillissait, les souvenirs s'estompaient, on se retrouvait seul, on gagnait le tombe et l'oubli éternel. Une vie, une illusion. Rien. Comme les flots en perpétuel mouvement qui vibraient sous la lumière. »[2]

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 32-33.
[2] *Ibid*. p. 149.

Dès le titre, le lecteur se laisse emporter par la brise et les flots marins. En effet, *Amours et aventures de Sindbad le Marin* laisse rêveur et se déchiffre comme une promesse et une invitation au voyage, à la découverte du monde, à la croisée de l'Orient et de l'Occident, à travers la Méditerranée devenue le centre de l'univers. Le but de tous ces déplacements est, bien entendu, d'assurer la survie par le biais de l'amour de la vie, des rencontres et des découvertes. C'est pourquoi le thème de l'amour, surtout charnel, qui occupe une grande partie du récit, traverse les pages du roman, du début jusqu'à la fin et, de ce fait, devient le fil conducteur de l'intrigue. Il participe ainsi à toutes les quêtes du voyageur, car vouloir incarner le Marin qu'est Sindbad nécessite de se réinventer, à travers cette quête de la vie, et de renaître à chaque époque. Notre Sindbad des temps modernes réapparaît sous les traits d'un jeune clandestin. Ceci est le propre du conte (moderne), apte à faire revivre des personnages – Ulysse, Don Quichotte et Shéhérazade par exemple –, devenus des mythes universels. Mais c'est aussi une forme de résistance à la violence de l'Histoire :

> « La véritable chance du Marin, son unique trésor, était sa capacité à se réinventer à travers les femmes et les voyages. Et si cela ne rimait à rien, vers livres, poésie vouée à la dispersion comme une parole fugace, on s'en fichait un peu et, surtout, on ne s'encombrait pas de bagages, on voyageait léger et on n'emportait avec soi que le minimum pour s'assurer un confort moral. »[1]

Toutefois, bien que ces aventures, tissées de conquêtes féminines, semblent constituer un ré-enchantement du monde, la quête demeure incertaine parce que l'univers qui se présente aujourd'hui au marin oriental est aussi un monde plein de tragique, un tragique présent, d'une manière ou d'une autre. En effet, Sindbad fuit sa ville sanglante, Carthago, durant la décennie quatre-vingt dix, à la recherche du bonheur absolu. Pourtant, au-delà de ses rencontres émouvantes, cet exilé, en parcourant plusieurs villes, joue le rôle d'un visiteur ayant de profondes méditations. En fait, de chaque lieu traversé s'ensuivent des questionnements qui interpellent cet observateur parce que, en réalité, chaque façade renferme une partie de l'Histoire avec toutes ses violences. Ce lieu rappelle un événement du passé avec toutes ses horreurs, masqué par la gent féminine. Par exemple, deux villes, Paris et Venise, inspirent au narrateur des faits épouvantables et transforment son regard d'allogène en celui d'un véritable spectateur critique :

[1] *Idem*.

> « Je me contentais de regarder les touristes les plus jolies et je me jetais sur la plus accueillante. Elles cherchaient toutes le dépaysement de la chair, ce lyrisme colporté par Doisneau avec ses cartes postales, ce mythe redoutable de Paris où il fait bon aimer. Un peu comme Venise et son pont des Soupirs où s'embrassaient les imbéciles en ignorant que la passerelle servait à emmener les prisonniers aux plombs, voilà pour les soupirs. Pareil pour Paris. Un champ de ruines où l'on avait massacré femmes et enfants en 1871 ; la Seine, une fosse commune où l'on avait jeté des Algériens en 1961 ; le Lutetia, quartier général de la Gestapo et lieu d'arrivée des rescapés des camps. Une ville romantique. »[1]

Outre les deux protagonistes, Sindbad et le Dormant, mis en évidence dans ce récit de voyage et dont les actions sont déterminantes, il est question d'un troisième personnage que le marin rencontre plusieurs fois durant ses déplacements. Il s'agit de Robinson. À l'évocation de ce nom révélateur qui, selon les références culturelles, renvoie le lecteur, de manière directe, à la figure de Robinson Crusoé, il y a tout un champ sémantique qui se dessine, celui de l'aventure, de la solitude et de la survie. Mais Salim Bachi ruse avec son lecteur, en faisant ressusciter ce personnage symbolique durant notre époque, sous les traits d'un clandestin sénégalais réfugié. Toutefois, à l'inverse du premier exilé, dont les sentiments amoureux semblent primer sur sa raison, Robinson, lui, a l'esprit pragmatique et sait s'adapter à chaque situation, selon les épreuves endurées, les circonstances dans le but de survivre et de gagner sa vie. Lors de la rencontre des deux clandestins, pour la deuxième fois à Rome, Sindbad remarque très vite la sagesse du Sénégalais – conscient de ce qui se passe dans le monde, soucieux de l'actualité – et sa façon de raisonner, notamment, lorsque le discours prend, le plus souvent, une tournure à la fois historique et politique :

> « Robinson tenait une boutique sur le trottoir. Il vendait des posters […]. À Rome, on pouvait sans crainte se procurer des effigies du Duce.
> - Robinson, mais tu vends ça…
> Je désignais le menton grossier du dictateur.
> - Mon Sindbad, il faut bien vivre. Les Romains aiment leur histoire. Ils en sont fiers… Pas comme nous, les Africains… […] !
> - Personne n'aime personne, livra Robinson comme une vérité éternelle. Sauf toi, mon Sindbad. Tu es bon et naïf. Tu es grand, comme on dit au Sénégal. Tu devrais me

[1] *Ibid*. p. 218.

détester… Mon grand-père était tirailleur. Il a sûrement occis quelques tiens pendant les événements de Sétif et de Guelma en 1945.

- Tout le monde a oublié le 8 mai 1945.

- Moi, je n'oublie rien, Sindbad. Et je sais que les supporters de la Lazio aiment Mussolini et me laissent travailler tranquille lorsqu'ils voient que je respecte leur grand homme. Ils ne me prennent pas en chasse comme un canard dans les rues de la Città… »[1]

À travers cette conversation révélatrice, l'auteur montre, en effet, que les clandestins, que tout le monde semble rejeter, ne sont pas tous forcément des gens illettrés, contrairement aux idées reçues. Salim Bachi déconstruit l'image qui, le plus souvent, véhicule une pensée négative de l'exilé/immigré, « dont personne ne veut et qui hante la bonne ou ''mauvaise'' conscience humaine en ce moment »[2]. Effectivement, cela est explicité par la sagesse et la connaissance de Robinson, citées plus haut. En suivant les pérégrinations de Sindbad, marin clandestin, on s'aperçoit que ce dernier rentre à Carthago, puis la quitte une seconde fois pour la France. Ainsi, à l'image de son auteur[3], il emprunte le chemin du savoir, en s'inscrivant dans une des prestigieuses universités de Paris : « Comme il n'est jamais trop tard pour se donner de l'instruction, je m'inscrivis à la Sorbonne où je comptais faire mes humanités »[4]. Puis, il précise : « Je préparais à la Sorbonne un doctorat en lettres modernes sur Casanova »[5]. Dans cette ville des Lumières, le marin espère former une machine de guerre, au détriment de toute forme de violence. Cette machine a, essentiellement, selon Sindbad, pour fondement la quête du savoir et de l'amour ; c'est la foi à laquelle il adhérera : « Une nouvelle religion naîtra bientôt qui proclamera le règne de l'Intelligence et de la Douceur, et j'en serai le Prophète »[6].

Pourtant Sindbad, l'étudiant à Paris à l'époque de Kaposi, n'échappe pas aux injustices faites aux étrangers, tel que le lui suggère son ami Robinson : « Cette ville

[1] *Ibid*. p. 95-96.
[2] http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 29/01/2013.
[3] Salim Bachi s'inscrit à la Sorbonne pour suivre des études de lettres et après l'obtention du master, entame l'écriture d'une thèse, dont le sujet porte sur la souffrance chez André Malraux et qu'il abandonne lorsqu'il devient, en 2001, un écrivain renommé.
[4] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 177.
[5] *Ibid.* p. 184.
[6] *Ibid.* p. 198.

n'aime pas les étrangers »[1]. En effet, les difficultés que rencontrent ces étrangers, dont les étudiants, sont explorées dans un autre roman, *Tuez-les-tous*, par le biais du personnage de Seyf el Islam. Ce dernier, ancien étudiant en physique nucléaire dans la capitale parisienne, se remémore ses mésaventures et ses longues heures d'attente avec les autres étudiants afin d'échapper aux fonctionnaires de la préfecture, tout en ayant la profonde conviction qu'il n'existe pas de « bon Dieu pour les étrangers ». Salim Bachi, ancien étudiant à la Sorbonne, connaît parfaitement ce milieu parce qu'il a dû passer, inévitablement, par la préfecture pour le renouvellement de son titre de séjour, une réalité que vivent tous les étudiants étrangers en France. Il dénonce dans la conversation suivante, sur un ton à la fois satirique et ironique proche d'un discours théâtral, toutes les ambiguïtés de ce mode de vie estudiantin, à travers un quiproquo enclenché entre l'étudiant et le fonctionnaire administratif :

> « Je travaille
> Combien d'heures par semaine ?
> Je travaille dans mon labo.
> Tu ne comprends pas, il faut te le dire en quelle langue ? Y a des lois, ici, en France.
> Il se tourna vers sa collègue, une blonde grasse et décolorée, et il lui dit : « Ils ne savent même pas répondre à une question simple et ils font des études. »
> Je ne travaille pas je…
> Quoi ?
> J'étudie et je suis payé par mon directeur de recherches.
> C'est légal, ça ?
> Tout ce qu'il y a de plus légal, monsieur.
> Alors revenez avec une autorisation de votre directeur et alors on étudiera votre dossier. »[2]

-

Poursuivant son investigation au sujet des exilés/immigrés installés en France, Salim Bachi explore leur vie quotidienne. Il en est question dans le récit portant sur les aventures de Sindbad, quand il évoque un autre fait d'actualité, récurrent dans les

[1] *Ibid*. p. 217.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les-tous, op. cit.*, p. 45-46.

administrations, celui des mariages mixtes[1]. Ceci est décrit à travers le personnage de France, « une belle femme d'une quarantaine d'années »[2], propriétaire du studio dans lequel loge Sindbad, situé au 35 boulevard du Montparnasse, et de son mariage avec Hérode, un poète malien. Lorsqu'il se trouve à la préfecture, son identité est prise en compte et reléguée au second plan. Le marin, lui aussi, subit la même situation que l'autre Africain. Il raconte ce fait, vécu au moment du renouvellement de son titre de séjour :

> « Nègre il ne l'était jamais, lui, sauf lorsqu'il s'agissait de renouveler son titre de séjour à la préfecture de police de Police de Paris où sa qualité de Malien devenait essentielle aux yeux des flics et surpassait même sa connaissance du français et de ses subtilités. Ce jour-là, parmi tous ses étrangers penauds et inquiets – je me pliais aussi à ce rituel humiliant –, il devenait le Nègre qu'il n'avait jamais cessé de l'être et moi l'Arabe au couteau entre les dents. »[3]

Avec l'évocation de ce thème, le discours prend, le plus souvent, une tournure discriminatoire et les conversations s'appuient sur des clichés où l'Histoire de l'immigration figure comme arrière-plan, et n'est pas exclue de la scène. En effet, à cette étape de notre réflexion, précisons que l'exil, dans un pays donné, n'est pas un poids ou une charge, mais simplement un fait historique. En ce sens, il est une des facettes importantes de l'Histoire. Gérard Noiriel, dans son ouvrage *Gens d'ici, venus d'ailleurs – La France de l'immigration 1900 à nos jours*, revient dans l'introduction sur les origines de ce mouvement de population de masse et sur les intentions des exilés. Selon lui, il existe en effet trois types de migrants. Le premier quitte sa terre natale dans le but d'améliorer ses conditions matérielles, tout en ayant la profonde conviction qu'il retournera dans sa patrie. Il garde l'espoir que les conditions sociales du pays vont progresser et, en principe, lorsque cet exilé atteint ses objectifs, il rentre. Le second type est un exilé politique, il quitte son pays pour fuir le régime mis en place. Lui aussi est certain de retourner rapidement parmi les siens lorsqu'un nouveau pouvoir se mettra en place. Le troisième type, à l'image du peuple juif, vit son exil sous une forme d'aventure aléatoire et suit ses fantasmes en voyant dans la France, par exemple, une « terre promise », tel que l'exprime la devise *liberté*, *égalité*, *fraternité*. Quant à sa capitale Paris, la ville lumière, elle représente un mythe

[1] Cf. Gérard Noiriel, *Le Creuset français : Histoire de l'immigration XIX^e – XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 (2006 pour la préface), p. 198.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 177.
[3] *Ibid*. p. 179.

exporté dans le monde entier, au début du XX^{e} siècle[1] :

> « Les uns rêvaient depuis longtemps de la France, la « terre promise » dont ils avaient souvent entendu parler. Le « pays des droits de l'homme » était réputé pour le bon accueil réservé aux étrangers. Et le bruit courait qu'il était facile d'y trouver du travail. D'autres sont venus en France par hasard. Ils rêvaient d'Amérique et se sont arrêtés dans l'hexagone. »[2]

Pourtant, les faits s'avèrent beaucoup plus compliqués que ne le pensent ces trois voyageurs, parce que améliorer ses conditions de vie, espérer un changement de pouvoir et mettre fin à une aventure ou à une vie précaire demandent un certain investissement dans le temps. Ainsi, on passe d'une période plus au moins courte à une période de plus en plus longue, comme le précise Gérard Noiriel, « de provisoire, l'émigration devient alors définitive »[3]. Même si l'exil semble, pour certains, devenir définitif, la fixation sur le territoire d'accueil s'avère, elle, en revanche, difficile. Il faut souligner que les mouvements migratoires, à leur tour, se divisent en deux catégories : une bonne immigration et une mauvaise immigration, selon le degré de l'intégration, ou d'acceptation :

> « Il n'est pas rare aujourd'hui d'opposer la « bonne » immigration, celle d'hier ou d'avant-hier, composée d'Européens catholiques qui auraient « réussi » leur intégration, et celle d'aujourd'hui, africaine et musulmane, qui « poserait problème » parce que les nouveaux immigrants ne pourraient pas, ou même ne voudraient pas, s'intégrer. »[4]

Les hypothèses formulées par Gérard Noiriel au sujet des exilés et des types de migration sont reprises en écho dans la pensée de Salim Bachi. L'exaltation du voyage se change, en effet, très vite en une amertume et l'aventure en mésaventure. Ainsi, l'exil devient une forme de violence, faite aux personnes étrangères. En effet, Sindbad, le Carthaginois, et Robinson, l'Africain, sont l'incarnation de la mauvaise immigration. Leur présence sur le territoire français n'est donc pas la bienvenue. Sous les influences de son

[1] *Ibid*. p. 217.
[2] NOIRIEL, Gérard, *Gens d'ici, venus d'ailleurs – La France de l'immigration 1900 à nos jours*, Paris, Édition du Chêne-Hachette, 2004, p. 7.
[3] *Ibid.* p. 7.
[4] *Ibid*. p. 8.

ami Robinson, Sindbad remet en cause sa présence ainsi que celle de tous ses compatriotes en France. Il confirme la réflexion du Sénégalais en disant :

> « Le brave Robinson avait raison. On vivait dans l'enfer de nos indépendances ratées. On s'enlisait. Alors on fuyait à l'autre bout du monde pour vivre des miettes de nos anciens maîtres. Et pourquoi ? Pour rien, pour s'en payer une dernière avant le grand sommeil… »[1]

Pourtant, à l'image de ces deux personnages, les exilés vivent presque tous des expériences identiques, sur le territoire d'accueil, en France par exemple, qu'ils fassent partie de la bonne ou la mauvaise immigration. Ils passent par des épreuves plus au moins proches les unes des autres. Ils participent, pour ainsi dire, au développement de la nation française et représentent, incontestablement, une strate de l'Histoire de France et, de manière générale, de l'Histoire universelle.

Ainsi, l'immigration en tant que telle demeure une ouverture sur l'altérité et permet des échanges interculturels comme gage de la progression et du développement d'une nation donnée. Elle assure, également, le renouvellement permanent et la construction d'une identité multiculturelle. Toutefois, l'existence d'une identité plurielle, sur un même territoire, peut entraîner une perte identitaire au sein de la nation. Ainsi, outre la quotidienneté et les conditions dans lesquelles vivent les exilés, rapportées par Salim Bachi, nous remarquons que le mariage, évoqué plus haut, de France avec Hérode, le poète malien, est emblématique dans le sens où la jeune femme, portant un prénom révélateur, incarne la France, c'est-à-dire le pays dont les liens identitaires se transforment, au fil des siècles, avec l'accroissement des mouvements migratoires. Pour Sindbad, ce fait historique entraîne, peu à peu, une déstabilisation du pays et conduit à sa déconstruction identitaire. De nos jours, la France se dé-territorialise parce que son vaste territoire voit émerger de nouvelles identités. Il semble que l'hybridité conduit cette nation à une recherche de son identité idéale, voire mythique. Le héros de Salim Bachi constate que nombre de débats, aujourd'hui, font l'objet d'un même et unique sujet, celui de redéfinir la France, dans l'espoir, bien sûr, de la reconstruire, voire de la re-territorialiser à travers le langage. Le marin oriental, en tant qu'exilé critique, forme une machine de guerre intellectuelle, joue le rôle d'un observateur allogène et soulève ce problème, en s'inspirant d'exemples

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 128.

concrets et en questionnant la réalité, sur un ton cru :

> « On ne peut ouvrir un journal, lire un article, regarder une émission à la télévision sans que l'on y parle, débatte, combatte de ce qu'est la France, la France, la France… *ad nauseam*… Mais la France n'est plus rien, c'est pourquoi on la cherche partout... une vieille idée disparue, enfouie sous une carpette par une femme de ménage, une musulmane en burqa par exemple, ou alors un Africain polygame, une racaille de banlieue, un Carthaginois en exil. »[1]

[1] *Ibid*. p. 202.

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

Le recours au thème du voyage implique, chez Salim Bachi, deux types de cheminements. Le premier se définit comme un déplacement géographique et le second se veut fictionnel. Dans les deux cas, les trajets se font sur des espaces infinis où la traversée maritime demeure inévitable. La Méditerranée, l'espace du mythe, de nature instable et navicule, est le moteur mis en place, dans les récits de l'auteur, par la convocation de deux figures marines, Ulysse et Sindbad. Symbole des origines et lieu du croisement, la mer est l'élément fondateur du voyage. Elle ouvre sur l'altérité et rend possible le regard multifocal (endogène, exogène et allogène) du voyageur sur le plan géographique et sur le plan littéraire, notamment lorsque l'intertextualité est convoquée au service de l'écrivain.

La multifocalisation est une perception sensorielle parmi d'autres. En effet, le voyage s'accompagne de la perception sensorielle, où tous les sens sont réunis et renforcent la quête de soi à travers l'expérience des lieux visités, réellement ou à travers l'imaginaire, entre un ici et un ailleurs symboliques et qui, le plus souvent, sont empreints d'exotisme. Mais les lieux sont chargés d'Histoire. C'est pourquoi ils sont questionnés par l'auteur et ils transforment, alors, la perception en une polysensorialité historique où le discours sur soi est pris en compte.

Ainsi, dans ce tourbillon historique, Salim Bachi fait, de la littérature, un espace hétérogène et lisse, souvent en devenir et non un espace strié. Il revient sur les origines de la quête identitaire qui prend essence dans l'exode fondateur du peuple juif, puis qui se prolonge dans les migrations du prophète Mahomet, symbole d'une longue marche dans un vide illuminé et spirituel. Il nomadise son écriture en faisant du désert cette mer des sables, un espace favorable à la formation de la machine de guerre intellectuelle. Il veut, dans cette démarche, mettre en place les mouvements migratoires, incarner et s'incarner dans la figure de l'exilé/immigré, observateur et critique de l'univers.

Salim Bachi, comme ses protagonistes, est un ex-colonisé qui ne cesse de faire le bilan et le poids de l'Histoire, en cherchant sa voie dans l'écriture. L'écriture du voyage leur permet de se dé-familiariser, de s'inventer et de se réinventer à travers un déplacement métaphorique. Pour le moment, et il le dit, il n'a pas de lieu fixe. Selon son propos, il semble que le retour dans la patrie s'avère inenvisageable, voire impossible. En l'absence

de retour et de lieu fixe, l'auteur s'enracine dans l'écriture en habitant dans la littérature. Il poursuit donc son voyage littéraire et géographique. « Que le voyage soit long ! Qu'il soit agréable, et le retour plein d'usage et de raison… »[1], proclame le narrateur Hocine, dans *Le Chien d'Ulysse*.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 30.

TROISIÈME PARTIE :
ÉCRIRE LA MÉMOIRE

« Quoi ! Vous aviez déjà oublié ? Pas moi ! Me reviennent des bouts de textes échappés de l'oubli, extraits de films abandonnés aux poubelles de l'Histoire ou aux dépotoirs des rêves. Me reviennent des images couleur sépia, des scènes, tristes à pleurer, marquées par l'étrangeté du rapport entre le présent et le passé, si lointains et si proches à la fois. Cette mémoire infidèle mais tenace est arrimée à quelques moments clés de mon imaginaire familial. »
Régine Robin, ***La Mémoire saturée*****.**

CHAPITRE I :
LES ÉVÉNEMENTS, UNE RITOURNELLE HISTORIQUE

« […] puisque je m'aperçois que ma pensée tourne sur elle-même, laissons-la tourner. »[1]

En ces périodes de crise, après avoir fui leur pays d'origine en se lançant dans des aventures et vivant des expériences avec tous les risques encourus, la plupart des protagonistes de Salim Bachi retrouvent leur patrie après une longue errance pour certains et un état d'exil pour d'autres. Si d'autres ne rentrent pas dans leur pays, ils vont à la rencontre de la mort, comme le kamikaze de *Tuez-les tous*. L'auteur, lui, est toujours en exil. Son histoire personnelle élargit notre champ de réflexion sur l'écriture de l'Histoire. Il poursuit sa quête à travers la littérature. Sa véritable patrie se concrétise dans les pages des récits. Toutefois, même s'il est de l'autre côté de la rive méditerranéenne, l'auteur, par le biais de l'écriture, tisse un lien solide avec l'Algérie qui, d'une manière ou d'une autre, est présente dans tous ses romans, même si l'intrigue, quelquefois, raconte une histoire dont le thème ne met pas en scène son pays. Ce lien est de nature ancestrale au sens où l'auteur raconte la mémoire de sa terre natale. À ce sujet, lors d'une interview, il précise :

> « Pour l'essentiel l'Algérie fait partie de mon essence et donc de mes livres. Je ne conçois jamais de sujet romanesque sans un lien aussi ténu soit-il avec l'Algérie. Même « *Tuez-les tous* », mon roman sur le **11 septembre** n'aurait pu être écrit de cette manière si je n'étais pas né et n'avais pas grandi en Algérie. »[2]

L'auteur poursuit sa quête et rend donc visite à l'Algérie, avec ses espoirs et ses désespoirs, à travers ses fictions. À l'inverse, les personnages rentrent dans le pays pour le trouver anéanti par la violence, excepté Seyf el Islam, un des participants du 11 septembre, qui va à la rencontre de la mort dans un autre monde possible. En effet, Carthago et Cyrtha ne sont que cendres et ruines. Rongées par les guerres et les conflits, elles ressemblent à un

[1] *Kateb Yacine*, Alger-Paris, SNED – Fernand Nathan, 1983. Extraits présentés par Mohammed Ismaïl Abdoun, p. 120. Cf. Mehana Amrani, *La poétique de Kateb Yacine – L'autobiographie au service de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 91.

[2] http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 05/02/2013. L'écriture en gras est le fait de l'auteur de l'article.

véritable champ de bataille. Les événements historiques affectent en profondeur la mémoire de ce peuple, une mémoire à la fois individuelle et collective. Les personnages et l'auteur tentent d'oublier mais la mémoire se réactive toujours. C'est, en tout cas, une mémoire mutilée dont témoigne l'écriture de Salim Bachi et que nous nous proposons d'étudier dans cette partie. Nous essaierons de répondre à plusieurs questions, en nous demandant quel est l'enjeu de l'écriture de l'Histoire dans la quête identitaire du sujet et son impact sur la mémoire. Il nous faudra aussi préciser le rôle de la parole contre la violence et de l'acte d'écrire qui ouvre sur le monde dans les romans de l'auteur.

1/La mémoire comme dimension « possible » d'enfermement

Les lieux peints par Salim Bachi dans ses récits sont des territoires de la violence et de l'emprisonnement. Cela est le résultat d'une longue durée équivalente à « trois mille années placées sous le poids des conflits »[1]. Cette violence historique dans le temps marque, comme nous l'avons vu tout au long de la première partie, le territoire de Cyrtha et de Carthago. Mais elle finit aussi par atteindre et affecter la mémoire de ses sujets, en raison des événements qui semblent ne pas s'arrêter parce qu'ils recommencent à chaque période. En ce sens, le passé fait irruption sans cesse dans le présent parce qu'il revient le hanter. Régine Robin, dans *La Mémoire saturée*, parle de présences du passé. Elle écrit :

> « Le passé n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. Il est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré ou haï. Qu'il soit célébré ou occulté, il reste un enjeu fondamental dans le présent. »[2]

Les événements historiques s'inscrivent sous la modalité du retour. Cette forme se nomme ritournelle dans la pensée géophilosophique de Deleuze et Guattari. Ce concept nous intéresse dans la mesure où il exprime l'idée de retour. Dans leur ouvrage *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, les deux philosophes lui consacrent un chapitre, intitulé *De la ritournelle* ; elle y est décrite longuement selon trois aspects que nous allons expliciter, et qui se confondent en une seule et même « chose » :

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 12.
[2] ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003, p. 27.

En premier lieu, Deleuze et Guattari entament leur explication en recourant à l'exemple d'un « enfant dans le noir, saisi de peur », qui « se rassure en chantonnant »[1]. Son mouvement de marche est rythmé selon la chanson qu'il récite. Cet exemple nous éclaire sur le premier aspect de la ritournelle qui se veut sonore dans la mesure où la chanson devient un fil conducteur et conduit le marcheur, projeté alors dans un chaos, vers un centre où règnent la stabilité et le calme : « elle saute du chaos à un début d'ordre dans le chaos […]. Il y a toujours une sonorité dans le fil d'Ariane. Ou bien le chant d'Orphée »[2].

Ensuite, il faut dessiner les contours de ce centre provisoire qui, par la suite, deviendra durable et procéder à l'organisation de cet espace. Il est bien défini parce que quadrillé, et il essaie de maintenir à l'extérieur les forces du chaos qui risquent d'anéantir la création et le créateur, alors que l'espace interne « protège les forces germinatives d'une tâche à remplir, d'une œuvre à faire »[3]. La ritournelle nécessite donc la construction de ce « chez soi », ayant des composantes à la fois vocales et sonores, que forment les frontières : « un mur du son, en tout cas un mur dont certaines briques sont sonores »[4], tel est le second aspect de la ritournelle. Manola Antonioli explique, elle aussi, les trois aspects de ce concept. Concernant le deuxième et pour appuyer l'idée de construction d'un « chez soi », limité et entouré par un cercle, elle cite l'exemple des Grecs anciens qui dessinaient les pourtours de la ville en forme de cercle et marchaient autour de celui-ci. Elle écrit :

> « Pour fonder une ville dans l'Antiquité on traçait un cercle mais aussi on marchait autour du cercle comme dans une ronde enfantine et on combinait des consonnes et des voyelles dans des rythmes qui devaient établir la bonne vitesse et la juste harmonie pour éloigner les forces du chaos et protéger le créateur et sa créature. »[5]

Enfin, le cercle mis en œuvre ne doit pas être fermé. Bien au contraire, il faut qu'il soit entrouvert ou ouvert, permettant le passage et le mouvement de sortie et d'entrée. Cela est possible quand le point d'accès ne donne pas sur un dehors où dominent les forces du chaos, mais plutôt sur un ailleurs qui projette vers le futur et donc sur le devenir. Ainsi, le

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit*., p. 382.
[2] *Ibid*. p. 382.
[3] *Idem*.
[4] *Idem*.
[5] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 208.

cercle, par sa capacité de fermeture et d'ouverture, permet de traverser des régions créées et protégées par celui-ci :

> « Comme si le cercle tendait lui-même à s'ouvrir sur un futur, en fonction des forces en œuvres qu'il abrite. Et cette fois, c'est pour rejoindre des forces de l'avenir, des forces cosmiques. On s'élance, on risque une improvisation. Mais improviser, c'est rejoindre le Monde, ou se confondre avec lui. On sort de chez soi au fil d'une chansonnette. »[1]

Ainsi, ces caractéristiques correspondent aux trois moments successifs propres à la ritournelle, dont le rôle principal est de mener une action territoriale et territorialisante qui affecte les milieux, à l'image de l'exemple grec, et les rythmes, comme les chants d'oiseaux. Ces deux critères marquent le territoire parce que ce dernier fait partie de soi. C'est pourquoi la ritournelle « emporte toujours de la terre avec soi, elle a pour concomitant une terre même spirituelle, elle est en rapport essentiel avec un Natal, un Natif »[2].

Ce principe de la territorialisation peut, au sens de Deleuze et Guattari, avoir un aspect esthétique et, par là, s'appliquer à l'art dans le mesure où le premier agit sur le second et inversement. L'artiste est souvent en contact avec le monde environnant. Aussi, il porte en lui une partie de sa terre natale. Cela est prégnant chez Salim Bachi parce que l'Algérie, comme nous l'avons vu dans les deux parties précédentes, mais aussi dans l'interview[3], est là, omniprésente. Dans ses pérégrinations, il emporte avec lui une partie de la Terre algérienne. Il revient vers son territoire par le biais de la mémoire. En effet, il fait de sa patrie un territoire, ou mieux un « chez-soi » pour dire l'Algérie de ses ancêtres. Sa mémoire se présente à nous comme une ritournelle métaphorique, au sens où elle a les mêmes caractéristiques que celle-ci : elle se définit comme un territoire virtuel où sa pensée tourne en rond. C'est aussi une pensée spiralée, c'est-à-dire toujours en devenir et donc ouverte sur le futur. Dans ce mouvement circulaire, la ritournelle a pour principe de fixer le temps.

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit*., p. 383.
[2] *Ibid*. p. 384.
[3] Cf. Citation p. 161.

On pourrait, alors, croire que ce principe de figement temporel a la capacité de territorialiser la pensée de l'auteur et de l'enfermer dans sa propre mémoire. Cela reste sans effet ; le temps est déjà aboli par l'auteur puisqu'il correspond à ce temps-zéro et linéaire, profane et sacré[1], qui emprunte les caractéristiques du cercle où il n'y pas de commencement, ni de fin. Quant aux chants qui rythment et animent le territoire/mémoire de l'auteur, ce sont, en réalité, les événements historiques qui se répètent, constamment et à chaque époque. Nous sommes bien là au cœur des principes de la ritournelle deleuzo-guattarienne que nous allons appliquer aux événements décrits et rapportés par l'auteur, tel un ressac de la violence qui jalonne l'histoire de son pays, mais aussi affecte profondément la mémoire individuelle et collective.

1/1 L'éternel retour et le retour de l'éternel

La création d'une mémoire, sous les traits spécifiques de la ritournelle, trouve son origine dans l'histoire de l'Algérie, à travers les différentes époques. Plus directement, c'est à partir de 1962, donc de l'époque postcoloniale, que se développe une recherche récurrente de l'affirmation d'une identité nationale. En effet, la période après l'Indépendance correspond à l'émergence d'une partie de la population, considérée comme une élite, qui juge nécessaire de revenir sur l'histoire du pays. Dans ce même mouvement, afin de comprendre le retour vers ce questionnement identitaire, on peut interroger les œuvres et le travail de mémoire de Salim Bachi. Pour lui, l'acte d'écrire demeure un moyen de régler les problèmes, encore non résolus, de cette histoire ambiguë.

De ce fait, le refus de la prise en compte d'une Histoire objectivée, voire apaisée, justifie le prolongement des violences dans le présent actuel. Les violences ont déjà pris racine sur le territoire et marquent la mémoire que subit la Cyrtha de l'auteur et ses habitants avec, toujours, le sentiment d'une violence continue. Créer un espace virtuel dans une tentative d'appréhender le présent violent qu'incarnent les forces du chaos est une manière de se libérer du passé frustrant et envisager l'avenir. Mais de quel passé et de quel avenir s'agit-il puisque la pensée de l'auteur tourne en rond ?

[1] Nous avons développé cette approche dans la première partie, en proposant les concepts de stratigraphie profane et de stratigraphie sacrée. Cf. p. 79-80.

Le principe d'historicité, que met en place la narration moderne, est dû à un profond changement de l'expérience de l'Histoire perçu, dès le XVII[e] siècle, puis s'affirmant au XIX[e] siècle et dans les années suivantes. Jean-François Hamel, dans *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité*, le souligne lorsqu'il revient sur l'archéologie de la narrativité moderne, à partir du processus de l'éternel retour où l'identité est souvent mise en cause. Il écrit :

> « Le présent qui constituait autrefois la pierre de touche de la mémoire et de l'espérance dessine désormais une fracture qui accentue la précarité des identités individuelles et collectives, et qui dissocie les contenus d'expérience légués par la tradition et les horizons d'attente tournés vers l'avenir. »[1]

Ainsi, pour déceler l'univers fictionnel et mental de Salim Bachi, il faut commencer par le commencement, c'est-à-dire revenir à son premier roman, *Le Chien d'Ulysse.* Il convient de suivre les différents parcours des protagonistes, mais aussi les instances spatio-temporelles où le mouvement narratif, fragmentaire et circulaire, prédomine dans tout le récit. Le texte est tissé de monologues intérieurs et fonctionne comme un sorte d'abyme (un récit dans le récit), car des parts de vies et d'événements sont révélés à travers les principaux personnages. Toutes ces caractéristiques conduisent à un désordre temporel où le lecteur est invité à errer, dans le temps, à travers la mémoire ancestrale, par un va-et-vient permanent entre le passé et le présent, avec une profonde réflexion sur le futur proche. Ce mouvement d'aller-retour entre l'autrefois et le maintenant constitue l'éternel retour, un thème récurrent dans les œuvres de l'auteur.

Pour l'essentiel, retenons que cet éternel retour participe d'une écriture historiographique, très prégnante dans ce roman. Mais tout se déploie à partir de l'assassinat du président algérien Mohamed Boudiaf, le 29 juin 1992[2], au moment de la guerre civile. Qui évoque, en Algérie, les années 1990 entend, bien sûr, guerre civile.

[1] HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006, p. 17.

[2] L'assassinat du président, dénommé Bougras, est mis en récit et raconté en détails dans la nouvelle intitulée *Insectes*. D'ailleurs, la veille de chaque 29 juin est une commémoration de l'anniversaire de cet événement dramatique. Elle plonge ses anciens admirateurs dans le chaos, au sens où cet événement constitue un éternel recommencement de la tragédie. Dans une autre nouvelle nommée *Fort Lotfi*, le narrateur nous dit : « Rien n'est moins certains. En ce 28 juin 1996, j'écoute le récit de Réda Sayad et le ressac. Fils d'une même étoffe, les deux s'entrelacent dans mon esprit. Demain, je serai emporté par le tourbillon de l'histoire. Demain, ballet étrange, le monde se recomposera. Les danseurs de feu entameront une nouvelle chorégraphie ». Cf. Salim Bachi, *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 41.

Comme chacun le sait, le pays a connu au cours de cette décennie des moments tragiques et terrifiants, rappelant l'univers tragique de la Grèce ancienne. Charles Bonn le souligne : « Les années 90 manifestent au grand jour de l'horreur un ciel vidé de ses dieux, comme celui de la tragédie grecque»[1]. Cette période dramatique se répercute dans l'écriture romanesque de l'auteur, au sens où elle colle de manière très vraisemblable au réel. L'exécution de ce président constitue un événement historique capital. En fait, il est l'élément déclencheur de la guerre civile à Cyrtha, mais aussi le point de départ, ou mieux le nœud de l'intrigue du récit. Cet acte est très important aux yeux du personnage principal, Hocine, et il est gravé dans sa mémoire. D'ailleurs, il s'en souvient quatre années plus tard :

> « Je me souviens d'un jour semblable à celui-ci. Il y a quatre années et quelques heures maintenant. Mohamed Boudiaf recevait une rafale de mitraillette. Quatre années d'une vie pleine, la mienne. Il n'y eu pas d'accomplissements. J'y perdais ma fortune. Certes, elle ne pesait pas lourd. Une jeunesse. Des illusions. L'espoir. Depuis ce jour, je tâtonne, j'avance en crabe. Mon dos contre les murs sales de Cyrtha, je colimaçonne. Pas d'ailes pour m'en extraire. Elles ont été rognées par le destin, qui nous conçut souffrants. Je m'assis sur un trottoir et sur quelques feuilles déposai ces pensées. Très vite, des lignes torturées recouvrirent la page. Signes dans la douleur et le froid. Sur ma joue perlaient des gouttes de sang. Tout finissait mal à Cyrtha. C'était écrit. »[2]

Dans cet extrait et à travers le monologue intérieur de Hocine, narrateur intradiégétique, nous sommes confrontés à une anachronie de rétrospection, c'est-à-dire à une remontée dans le passé, jusqu'à l'évènement historique crucial constitué par l'assassinat de Mohamed Boudiaf. Le narrateur se remémore encore la mort du président avec précision et ce souvenir est associé à l'énoncé devenu canonique depuis Georges Perec : « Je me souviens »[3].

---

[1] BONN, Charles et BOUALIT, Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 – Témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 11.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 239-240.
[3] Cf. Roland Brasseur, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens : notes pour je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oublieuses et de celles qui n'ont jamais su*, Pantin, Le Castor Astral, 2003. Dans ce livre, l'auteur rassemble ses souvenirs par morceaux jusqu'à constituer un recueil de souvenirs. Ce genre d'écriture appartient à une forme de littérature nommée le « fragment ». D'ailleurs, tous les souvenirs sont numérotés et commencent tous par une même et unique formule : « je me souviens ».

Ce processus de la remémoration marque, ici, le mouvement d'éternel retour et est figuré par le champ sémantique de la spirale et de la déviation : « j'avance en crabe, je colimaçonne ». Le crabe est malin et rusé, il a une démarche, le plus souvent, penchée et dessine des déplacements latéraux. Il est assimilé à l'élément lunaire parce qu'il avance comme la lune soit en avant, soit en arrière. Quant au colimaçon, c'est sa coquille, en forme spiralée, qui symbolise le mouvement circulaire dans la permanence de l'être, à travers les fluctuations de la transformation. L'utilisation des deux images symboliques montre, en effet, qu'il y a une continuité des conflits qui sont toujours recommencés. Les personnages vivent les mêmes histoires, mais ce sont les périodes qui changent. Ainsi, en est-il de la violence à laquelle tente d'échapper le narrateur, mais en vain.

La violence poursuit le narrateur et le domine. Ceci est exprimé à travers un autre champ sémantique, celui de la négation et de l'empêchement : « je tâtonne, j'avance en crabe, je colimaçonne, pas d'ailes, rognées ». Hocine subit une souffrance morale et physique parce que, même pour suivre le chemin de l'exil, c'est-à-dire quitter sa ville, il est privé d' « ailes ». Les ailes sont en effet l'emblème de la libération pour sublimer la condition humaine. Salim Bachi le compare à Icare, personnage mythologique dont les ailes en cire sont brûlées par le soleil, et qui incarne les ambitions et les illusions brisées par un destin tragique. Derrière cette image d'« envol raté », l'auteur montre que son personnage est comme le fils de Dédale, condamné et contraint à abandonner le départ et à accepter cette réalité douloureuse puisqu'il ne peut pas la transcender.

Cette condamnation est fatale pour lui et pour tous ceux qui lui ressemblent et se résume dans l'expression suivante : « perlaient des gouttes de sang ». Elle est chargée d'une connotation négative et est la métaphore d'une ville envahie par la guerre qui déchire les hommes entre eux, mais aussi d'une conscience blessée et condamnée pour longtemps, voire à jamais. Le « je » de la première personne est le lieu de la subjectivité du narrateur qui ne cesse de se rappeler cet évènement ayant concouru à sa perte et bouleversé son existence. À travers les images négatives et la métaphore filée, nous constatons que l'auteur utilise le discours pessimiste pour rendre compte de l'état d'âme de son narrateur. Il décrit le sentiment de souffrance que seul Hocine peut ressentir au milieu de ce monde qui dégénère et où le pathétique n'est pas exclu.

Nous remarquons aussi que l'auteur fait de la conscience de son narrateur une ritournelle, dans la mesure où l'espace mental de celui-ci est un « chez-soi » qui fonctionne selon un principe circulaire. Dans ce parcours se mêlent et se confondent les époques, permettant ainsi d'instaurer un mouvement d'aller-retour, qui devient un champ musical reflété par les événements historiques. La démarche oblique du narrateur dans les rues de Cyrtha, espace principalement extérieur, engendrant les forces du chaos, est une façon de montrer qu'Hocine hésite dans ses déplacements. En fait, il est, souvent, à la recherche d'une issue, moins dominée par la violence qui ouvre à la réflexion et à la compréhension. Cette marche traduit la métaphore de la vie de ce personnage en quête d'un avenir meilleur.

Outre le narrateur, d'autres personnages sont également marqués par l'événement traumatique, à l'instar du journaliste de Cyrtha. En effet, ce dernier est bouleversé par la disparition du président, triste souvenir d'une personne aimée qu'il confond avec la femme chérie. La mémoire de ce personnage forme une ritournelle et fonctionne de la même façon que celle du narrateur. C'est un espace mental mutilé puisque ouvert, en raison de la spirale qui le dessine et donc en proie aux forces de l'extérieur. Mais la marche dans certains lieux comme l'université, une machine de guerre intellectuelle, est une possibilité permettant au marcheur de réfléchir et d'échapper à la violence par le biais de la permanence de l'écriture :

> « Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 juin 1992, je sus qu'il n'y aurait plus rien à attendre de ce pays affolé, poursuivait Hamid Kaïm en marchant sur le campus. J'ai continué à écrire. Je l'aimais tant. J'aimais ses cheveux. Mais Samira m'a quitté, me laissant seul devant mes livres. Je n'ai plus aucun être. J'ai rompu l'alliance paternelle. Sept années d'une vie brusque. »[1]

Selon ce personnage tout bascule pour le pire, après cet acte fatal. Mohamed Boudiaf est une des figures mythiques, mais aussi l'espoir du peuple algérien car « il redonnait espoir à un pays rongé par les scandales »[2]. Après la disparition de cette « personne aimée », ce sont les forces du chaos qui ravagent l'espace à la fois géographique et mental des Cyrthéens.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 138.
[2] *Ibid.* p. 243.

De même, le langage, à son tour, est affecté par l'effet de la ritournelle et devient répétition. D'ailleurs, le père de Mourad (ami d'Hocine), un homme issu de la même génération que le journaliste, ne cesse de répéter « que tout était terminé » et « que le pays courait à sa perte »[1]. En effet, cet assassinat constitue une fracture dans l'histoire de l'Algérie, une histoire « perçue dès lors comme brisée et pour longtemps – peut-être irrémédiablement – vouée à l'enlisement dans la gabegie de la violence »[2]. En effet, cet événement crucial correspond à l'une des périodes les plus bouleversée du pays qui voit émerger le mouvement terroriste[3]. Comme le constate le narrateur, « un grand voile noir tombait des nues »[4]. Salim Bachi communique, implicitement, à son lecteur son ressenti et ses émotions.

Par ailleurs, la ritournelle mise en œuvre dans ce récit structure le langage et, par là, vient appuyer l'écriture obsessionnelle, fragmentaire et spiralée de l'auteur au sens où l'événement-clé, l'assassinat, est réitéré, avec insistance, par bribes tout au long du récit, du début jusqu'à la fin. En fait, l'événement tragique devient un refrain caractéristique propre à ce roman :

> - « Neuf-heures, le 29 Juin 1996, Mourad doit m'attendre près de la gare. »[5]
> - « Fait étrange, tous les proches du président Boudiaf [...] disparurent pendant les quatre années. »[6]
> - « Le jour de la mort de Boudiaf, le 29 Juin 1992. »[7]
> - « En ce 29 Juin 1996 […]. »[8]
> - « Mohamed Boudiaf recevait une rafale de mitraillette. »[9]

L'écriture en forme de ritournelle est d'abord un rappel de l'événement qui constitue l'acte inaugural du conflit en 1992. En outre, le style d'écriture s'approprie les traits de la spirale laissant toujours une réflexion pour envisager le futur proche. Ceci rend compte de l'instabilité de l'auteur, secoué par les forces de la violence car ce dernier veut

---

[1] *Ibid*. p. 243.
[2] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 338.
[3] STORA, Benjamin, *La Guerre invisible – Algérie années 90*, Paris, Presses de Sciences politiques, 2001.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 243.
[5] *Ibid.* p. 23.
[6] *Ibid.* p. 137.
[7] *Ibid.* p. 138.
[8] *Ibid.* p. 139.
[9] *Ibid.* p. 239.

faire en sorte que le lecteur ressente le mal-être dont souffre la société à cette époque. Il accentue sa charge émotionnelle par un discours réaliste, c'est-à-dire le discours qui raconte des faits réels de l'Histoire et où l'actualité est au cœur du récit. Il use de ce moyen de la narration pour faire sentir ce mal de vivre de la société de l'époque parce que l'effet recherché par Salim Bachi est de capter le lecteur et le plonger au cœur de ce chaos. Dans cet univers de tumulte, l'auteur ne veut pas faire du lecteur un spectateur à distance ou un simple témoin mais, au contraire, il lui fait vivre et ressentir ces moments tragiques constamment. Il précise :

> « Pour moi tout le roman devait refléter la violence de la société algérienne. Tout devait grincer. Il ne s'agissait pas de dire que tel événement est violent, mais de faire en sorte que le lecteur ressente un malaise profond, permanent et constant. »[1]

Ainsi, dans le tourbillon historique dominé par les forces du chaos, les ritournelles individuelles s'accumulent et se superposent les unes sur les autres dans les consciences des sujets jusqu'à former une ritournelle commune à la mémoire collective qui, toujours, reste rattachée à la terre natale.

Par ailleurs, la notion de l'éternel retour, est, très ancienne a, le plus souvent, une dimension sacrée[2], relative à la résurrection, et repose sur un modèle divin comme en témoigne la mythologie égyptienne avec le rituel attribué au dieu lunaire, Thot. Plus précisément, en littérature et en philosophie, l'éternel retour, rendu visible par le fonctionnement de la ritournelle, est ramené à un temps profane[3], c'est-à-dire celui de l'Histoire, et concerne les événements. Il est récurrent dans la pensée de Nietzsche et toute la doctrine de l'éternel retour est présentée à travers les paraboles de son œuvre *Ainsi parlait Zarathoustra – Un livre pour tous et pour personne*[4], publié entre 1883 et 1885.

---

[1] BELAGHOUEG, Zoubida, « Algérianisation du mythe de l'*Odyssée* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008, p. 133.
[2] Cf. Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Éditions Gallimard, 1969, p. 34-41.
[3] Le concept de stratigraphie est évoqué p. 86.
[4] Le premier chapitre de l'œuvre nietzschéenne met en scène un prophète en marche vers les hauteurs. Mais, au cours de son ascension, il est bousculé par un nain. Alors, il met fin à cette ascension pour faire face à cet *esprit de pesanteur* à travers un discours de rhétorique, dans le but de détruire cet *esprit de pesanteur* : « Zarathoustra est interrompu à ce point de son discours par un chien hurlant à la mort, dont le cri réveille en lui de lointains souvenirs d'enfance. Au sortir de sa rêverie rétrospective, il se retrouve seul, le nain ayant disparu, comme si l'énigme proposée avait par sa seule puissance vaincu l'esprit de pesanteur qui le hantait, comme si l'éternel retour avait terrassé le nihilisme des plus médiocres prétentions à la vie ». Cf. Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 94.

Selon Jean-François Hamel, l'éternel retour exprime l'idée « d'une défense du présent » et va à l'encontre de « la rétrospection morbide de l'historicisme »[1]. Or, le développement de la pensée nietzschéenne pose un conflit entre l'*être-homme* et l'*être-monde* qui, pourtant, demeure sans solution parce que « l'éternel retour dans le mouvement circulaire du monde […] est purement et simplement fatalité »[2]. En partant de cette réflexion, l'éternité réside en « l'absence de solution des conflits », à laquelle la mémoire, chargée alors de souvenirs, doit faire face :

> « La mémoire par laquelle l'homme peut se remémorer son existence tout entière lui donne la continuité intérieure qui rend possible la responsabilité et qui est en elle-même déjà une obligation morale. »[3]

Pour l'essentiel, comme l'indique Jean-François Hamel à la suite de Karl Marx, il ne suffit pas de « raconter » les événements du récit, mais il faut plutôt les faire ressentir au lecteur, c'est-à-dire les insérer au sein de l'intrigue de sorte qu'ils créent un effet d'éternel retour. C'est pourquoi le mécanisme de l'éternel retour se reflète, aussitôt, dans la structure des récits de l'auteur. Nous pensons, essentiellement, au roman *Tuez-les tous*, lequel se compose de trois chapitres. Le premier – *L'éternel retour* – et le second – *Le retour de l'Éternel* –, dont les mots se croisent et créent un parallèle, forment une sorte d'antithèse, appelée chiasme. Cet effet a pour fonction de donner du rythme aux phrases et du sens à la ritournelle en opposant deux entités, ou plutôt deux réalités (éternel et retour) et, par là, vient accentuer la pensée en boucle, voire spiralée, du personnage suicidaire. Il semble que l'auteur utilise le chiasme, dont les fonctions sont multiples – entre autres linguistique, stylistique et sémantique –, pour attirer l'attention de son lecteur et frapper son imagination. En outre, nous remarquons que l'emploi du chiasme remplit aussi une fonction sonore dont les buts sont de faire vibrer la ritournelle et de produire un écho qui prolonge la perception dans le temps, dans l'espace virtuel, mais aussi dans un territoire géographique.

Gilles Deleuze, pour sa part, précise que l'éternel retour nietzschéen ne peut être considéré et formulé par Zarathoustra. Mais il est caché dans les quatre livres de ce personnage. Il écrit : « Le peu qui soit dit est formulé, non pas par Zarathoustra lui-même, mais tantôt par « le nain », tantôt par l'aigle et le serpent ». Cf. Gilles Deleuze, *L'île déserte et autres textes, op. cit.*, p. 164.

[1] HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 92.

[2] LOWITH, Karl, *Nietzsche : philosophe de l'éternel retour du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991, p. 145.

[3] *Ibid*. p. 195.

Enfin, ajoutons que les chiasmes, en tant que figures, sont fréquents, en général, dans les textes poétiques et sacrés. En ce qui concerne ce dernier point, nous confirmons, en effet, que la publication de cette œuvre, en 2006, ouvre les romans de Salim Bachi à un nouveau cycle qui se veut religieux, après celui consacré à la ville de Cyrtha. En ce sens, les références coraniques priment dans tout le récit et mettent en valeur les vérités opposées dans l'esprit du kamikaze, une pensée obscure et des convictions contradictoires auxquelles se heurte celui-ci. Toutes les contradictions qui hantent l'esprit du kamikaze montrent bien que les enseignements du texte coranique sont de nos jours généralement déformés, c'est-à-dire sortis de leur contexte, puis utilisés à des fins personnelles. Cela concerne, en fait, la démolition des deux tours jumelles qui sont perçues, souvent, comme les arbres du paradis dans l'esprit du narrateur. En réalité, l'exemple de cet acte suicidaire n'est, en aucun cas, justifié par le Livre. On pourrait alors traduire ceci comme une révolte contre le Créateur puisque détruire les deux tours signifie anéantir les deux arbres sacrés et se révolter contre le divin, ce qui est une façon de contester sa foi. C'est pourquoi la première contradiction se situe, déjà, au niveau de la croyance en Dieu, en lui-même. Seyf el Islam récite un verset, tiré du Coran puis l'applique à son parcours de vie :

> « […] « car ceux qui troquent la vie présente contre la vie future combattent dans le chemin de Dieu », et il l'avait troquée, cette vie, contre le néant parce qu'il ne croyait plus et d'ailleurs il demanderait pardon aux victimes, aux hommes, à Dieu en n'ignorant pas qu'il ne l'obtiendrait jamais. »[1]

Une seconde contradiction, importante dans le récit, est en rapport avec sa vie personnelle et sa relation avec les autres croyants, juifs et chrétiens, notamment lorsqu'il avait tenté d'épouser une femme non-musulmane :

> « Ô vous qui croyez ! Ne prenez pas pour amis les Juifs et les Chrétiens, ils sont amis les uns des autres ; celui qui, parmi vous, les prend pour ami est un des leurs. et pourtant, en contradiction, son esprit ne parvenant plus à séparer un fil blanc d'un fil noir
> « Ceux qui croient
> Les Juifs, les Sabéens et les Chrétiens
> Quiconque croit en Dieu
> et au dernier Jour

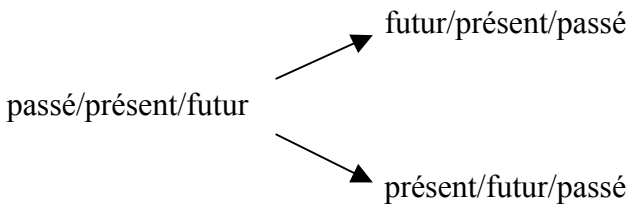
[1] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 61.

et fait le bien

N'éprouveront plus aucune crainte

Et ils ne seront pas affligés. »[1]

S'inscrivant dans une époque postmoderne, l'œuvre de Salim Bachi se trouve déstabilisée et bouleversée. Ceci se manifeste, comme nous l'avons vu, au niveau de la temporalité où le désordre chronologique du passé, du présent et du futur accentue l'image de l'éternel retour avec l'insertion des analepses (les retours-en-arrière) et des prolepses (les anticipations). Ainsi, le mouvement linéaire se trouve brisé et aboutit à une fragmentation de l'événement historique raconté (l'assassinat du président Mohamed Boudiaf et l'attentat du 11 septembre 2001), tout en répandant d'incessantes ruptures chronologiques au niveau du temps diégétique. On assiste, par exemple, à la représentation suivante du temps dans le roman :



Toutefois, le passé, le présent et le futur, dans une pensée circulaire et qui tend à devenir cyclique puisque répétitive, se confondent jusqu'à constituer un seul et unique temps, figuré par un présent « historique » et scandé par le mouvement de la ritournelle. Ainsi, au sens de Jean-François Hamel, ce n'est pas le passé qui se répète mais c'est plutôt le présent qui se renouvelle, continuellement et à chaque période. Dans tous les cas, c'est un présent historique et hétérogène[2] : « Le présent n'est pas un temps homogène, mais une

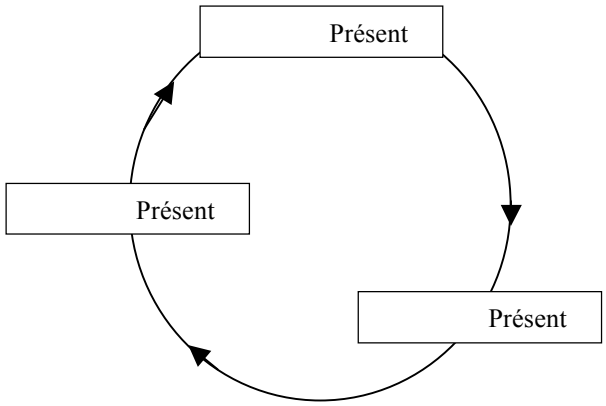
[1] *Ibid*. p. 92.

[2] Jean-François Hamel confirme l'utilisation du présent hétérogène en analysant la répétition, un thème important de la pensée de Walter Benjamin pour qui le temps « homogène et vide » est le propre des textes archéologiques et théologiques. Dans les années 1930, ce dernier rassemble quatre notions : *le spleen baudelairien*, *la compulsion de répétition de Freud*, *les cycles astronomiques de Blanqui* et *l'éternel retour de Nietzsche*. Il les regroupe sous le titre *L'ennui, l'éternel retour* dans son ouvrage *Le livres des passages* demeuré inachevé, en relation avec la répétition. Ce présent hétérogène, composé d'une triple temporalité de l'histoire, repose sur l'expérience qui, chez Walter Benjamin, englobe tout à la fois le passé, le présent et l'avenir, comme moyen de se libérer du présent homogène. D'ailleurs, Jean-François Hamel écrit : « […] les travaux de Benjamin sont aussi profondément redevables, du moins pendant les années 1930, à la conception sociologique de la modernisation comme processus de différentiation entraînant le passage de la communauté

articulation grinçante de temporalités différentes, hétérogènes, polyrythmiques »[1], selon Régine Robin, où la mémoire est, sans cesse, ramenée à un présent (temps) historicisé :

> « Ce n'est pas le passé qui fait l'histoire en se répétant, c'est au contraire le présent qui se souvient de lui-même par la fiction narrative de son éternel retour. Dès lors, le temps n'est plus disposé comme une ligne continue, mais comme une succession de monades qui, toujours, interrompent le cours de l'histoire. »[2]

Ainsi, obtient-on la représentation suivante :



De ce fait, dans ce double mouvement d'éternel retour et de retour de l'éternel, le présent historique et donc hétérogène, qui agit sur la mémoire individuelle et collective, pourrait alors donner l'impression que celle-ci est un lieu d'emprisonnement puisqu'elle renferme toutes les formes de la violence. C'est un espace mental, comme le sous-titre l'indique, capable d'enfermement, mais les répétitions cycliques, que rendent possible la ritournelle ainsi que les effets vibratoires qu'elle installe dans la conscience collective, libèrent les individus du passé. Dans ces conditions et comme le précise Gilles Deleuze : « L'éternel retour n'est pas négation du temps, suppression du temps, éternité intemporelle. Il est à la fois cycle et instant […] »[3].

(Gemeinschaft), dont le caractère homogène repose sur la tradition et la religion, à la société *(Gesellshaft)*, entité de moins en moins organique par la domination d'une rationalité instrumentale ». Cf. Jean-François Hamel, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 62.

[1] ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée, op. cit.*, p. 37.

[2] HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité, op. cit.*, p. 95.

[3] DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes, op. cit*., p. 169.

La superposition des cycles et la multiplication des ritournelles sont, en fait, gérées par un temps spiralé, actualisé par l'écriture, qui permet le mouvement continuel et l'ouverture sur le devenir. En effet, l'écriture de l'auteur, « fil d'Ariane » métaphorique, devient une sorte d'échappatoire et empêche l'enfermement, à jamais, dans la mémoire et la libération des forces du chaos. Ceci, au sens de l'interrogation soulevée par Deleuze et Guattari (*Peut-on nommer Art ce devenir, cette émergence* ?), relève du métier de l'artiste et le territoire, l'espace de la mémoire et de l'Histoire ici, est le résultat de son travail :

> « Le territoire serait l'effet de l'art. L'artiste, le premier homme qui dresse une borne ou fait une marque… La propriété, de groupe ou individuelle, en découle, même si c'est pour la guerre et l'oppression. »[1]

1/2 Le roi des oiseaux

La mémoire, œuvre de l'artiste, est donc soumise aux effets de l'art. Elle est territorialisée par l'auteur et marquée par l'effet de la ritournelle. Ceci nous conduit à explorer le type et la nature des sons qui vibrent au fond de cette mémoire et qui guident le marcheur dans les espaces externes. Nous avons choisi d'intituler cette sous-partie *Le roi des oiseaux* parce que, en premier lieu, le chant des oiseaux parmi d'autres sonorités, selon Deleuze et Guattari, est un principe fondamental dans le fonctionnement de la ritournelle et conditionne, profondément, le territoire. Nous l'avons fait aussi en nous inspirant du roman *Tuez-les tous*, où la répartition est, comme nous l'avons vu, symbolique, car si la première et la dernière forment un chiasme, dont le thème tourne autour du mythe de l'éternel retour, la seconde, elle, porte pour titre *Le roi des oiseaux*.

Rappelons que le récit se concentre uniquement sur les dernières heures précédant l'attentat du 11 septembre 2001, anticipé et vu par un des responsables de l'organisation des kamikazes. Le lecteur est invité à plonger dans les profondeurs de la conscience de celui-ci. Il semble, en effet, que l'espace mental du narrateur Seyf el Islam, en forme de ritournelle, soit marqué par le chant des oiseaux, ou *La machine à gazouiller*[2], dans un

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 388-389.

[2] *Ibid*. p. 381. Dans cette page du livre, il n'est pas question de texte, mais il s'agit plutôt d'une image en noir et blanc. C'est, en réalité, une œuvre d'art, produite en 1922 par le peintre allemand Paul Klee. Comme son titre l'indique, *La machine à gazouiller* met en peinture des oiseaux perchés sur une branche qui essaient de chanter sans tomber. L'illustration par cette œuvre du chapitre *De la ritournelle* est révélatrice, au sens où elle éclaire le lecteur sur la nature de la ritournelle et l'importance du chant dans le fonctionnement de celle-ci.

langage géophilosophique.

Le sous-titre de la deuxième partie du roman, *Le roi des oiseaux*, raconte l'événement anticipé de cet acte fatal dans l'histoire de l'humanité. En effet, ce chapitre s'ouvre par une scène romanesque qui se déroule dans une chambre d'hôtel. Sur le lit, le narrateur est allongé près d'une femme, rencontrée la veille, dans une boîte de nuit de Portland. Le style religieux et le recours au texte coranique, comme nous l'avons vu, priment dans tout le roman, que ce soit dans les discours, dans les réflexions, souvent contradictoires, ou dans les descriptions. D'ailleurs, dès la première phrase du texte, l'auteur décrit les deux amants dans leur état d'intimité et de nudité, en recourant à la scène primitive de l'homme et de la femme, figurée par Adam et Ève. Mais l'écriture fictionnelle est souvent une ré-écriture d'un événement qui existe préalablement. C'est pourquoi la transformation de quelques détails paraît justifiable, même quand il s'agit d'un texte sacré :

> « Ils étaient nus comme Adam et son épouse, nus comme les doigts majeurs d'une main vide, une main sans lignes, ils étaient nus dans la chambre en carton-pâte […]. La chambre d'hôtel n'était pas le Jardin du Livre, sauf pour les tableaux : des paysages, des vergers sans vie et sans relief ; et il n'avait pas envie d'y goûter, ni d'approcher les arbres faux en reproduction glacée, donc ils ne trébuchèrent pas, et le démon ne put les chasser de cette chambre anonyme et froide. »[1]

Le lecteur pourrait alors croire ou anticiper, à son tour, que cette union éphémère va se transformer en une liaison sexuelle, une des façons de goûter aux derniers plaisirs terrestres, avant d'aller à la rencontre de Dieu dans le néant, et, par là, de rendre licite ce qui, selon les *ayates* (versets), est illicite. Le narrateur justifie sa relation avec l'amante en psalmodiant : « elles sont un vêtement pour vous, vous êtes pour elle un vêtement »[2]. Pourtant, le kamikaze ne s'approche pas de cette femme, car il préfère se réserver pour l'acte suprême du lendemain. En revanche, incarnant le rôle d'un visionnaire, il décide d'éclairer la femme sur le futur très proche. Il choisit de lui raconter, sous une forme allégorique, une histoire anecdotique et étrange, qui a pour thème les oiseaux :

> « Je vais te raconter une histoire, elle lui dit, je t'écoute, il lui dit, il était une fois un oiseau, le roi des oiseaux, et tous les autres s'étaient rassemblés,

[1] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op.cit*., p. 77.
[2] *Ibid.* p. 79.

> tous
> oui, tous les oiseaux de la création
> […] mais ils n'étaient pas effrayants, ils ne voulaient de mal à personne ces oiseaux-là, ils étaient pacifiques
> et lui ne l'était pas
> mais cela il préféra le taire et poursuivit son histoire d'oiseaux partis en quête du roi des oiseaux, rassemblés dans les cieux, parcourant les cieux à la recherche de l'oiseau roi, qui finalement les reçut dans son palais aérien vide, son palais vide
> Il reçut les derniers survivants, puisque la plupart étaient morts en voyage
> […] et il poursuivait en lui racontant qu'ils n'étaient plus que douze à l'arrivée dans le palais lumineux du roi. Ils seraient dix-neuf eux, demain, quand ils prendraient les avions, pas plus, il le savait. »[1]

À travers cet extrait significatif, nous remarquons que le kamikaze s'identifie à un volatile, son espace mental en forme de ritournelle est alors accentué par la présence de la figure de l'oiseau. Comme chacun le sait, les oiseaux ont un langage assez spécifique. En effet, ils s'expriment et communiquent à travers le chant. Dans ces conditions, nous l'avons expliqué précédemment, le chant est un des éléments importants dans le fonctionnement de la ritournelle. La mélodie permet le prolongement et l'extension des mouvements circulaires, mais aussi des ondes vibratoires, du dedans vers le dehors, dans un espace donné. Elle est, au sens de Deleuze et Guattari, expressive et a pour rôle principal de marquer un territoire, c'est-à-dire de le territorialiser. Cet espace est, métaphoriquement, représenté par la mémoire du kamikaze et empêche l'envahissement par les forces de l'extérieur :

> « La ritournelle, c'est le rythme et la mélodie territorialisés, parce que devenus expressifs, – et devenus expressifs parce que territorialisants. Nous ne tournons pas en rond. Nous voulons dire qu'il y a un auto-mouvement des qualités expressives. L'expressivité ne se réduit pas aux effets immédiats d'une impulsion qui déclenche une action dans un milieu : de tels effets sont des impressions ou des émotions subjectives plutôt que des expressions […]. »[2]

[1] *Ibid.* p. 77.
[2] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 389-390.

Par ailleurs, Salim Bachi puise cette histoire du *roi des oiseaux* dans la culture iranienne, en s'inspirant du poète persan et mystique Farid Al-Dîn Attar, plus précisément, de son poème *Le langage des oiseaux*[1]. Le récit raconte l'histoire de tous les oiseaux de l'univers qui se sont rassemblés pour aller à la recherche du mystérieux oiseau, le Simorgh. Pour cela, il faut atteindre la montagne *Qâf*[2] où se trouve l'oiseau-roi. Mais la quête en elle-même est pleine d'épreuves et d'aventures où le voyage acquiert une dimension symbolique.

La traversée des vallées en question met en péril la vie des oiseaux. À chacun d'entre eux, il est demandé le sacrifice d'un moi profane, c'est-à-dire se rattachant à la vie d'ici-bas, au profit d'un moi beaucoup plus profond et supérieur. Ce déplacement paraît peu prudent et incertain pour ces oiseaux qui renoncent l'un après l'autre à ce voyage, excepté un seul, la Huppe. Cette dernière parvient, en effet, à les persuader de retrouver le Simorgh, en leur garantissant que la rencontre avec celui-ci est un moyen d'atteindre la perfection.

Pourtant ce voyage n'est pas un trajet ordinaire, c'est-à-dire géographique où il est question d'affronter les dangers de la nature. Au contraire, le cheminement s'effectue de façon verticale parce qu'il s'agit d'une ascension, dans un univers matériel qui, peu à peu, tend à devenir mystique. L'envol de la terre vers le ciel est une sorte de libération de l'âme ou de sortie d'un univers profane au profit d'un univers sacré dans le but d'atteindre la perfection. La tâche s'avère alors difficile parce qu'elle dépend du degré de volonté de chaque être. D'ailleurs, trente oiseaux[3]-pèlerins seulement parviennent jusqu'à cette montagne, après un long trajet.

Cette dérive littéraire, rappelant l'histoire originelle, met en évidence le sens profond de la quête à laquelle fait référence Salim Bachi. Elle lui permet, en fait, de re-

[1] *Mantiq at-Tayr* (*Le langage des oiseaux*) est un poème paru pendant l'époque médiévale et appartient à la littérature dite soufie. C'est pourquoi le langage inspiré du Coran prime dans tout le récit. Mais les vers ont un double enseignement, religieux et pédagogique à la fois. D'ailleurs l'expression *Mantiq at-Tayr*, relative au règne de Salomon, est empruntée au Coran. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 464.

[2] Dans la tradition islamique, *Qâf* est une montagne sacrée qui entoure le monde dans lequel on vit. Elle porte une couleur entre le vert et le bleu qui se reflète dans le ciel. Il paraît que sans la couleur de cette montagne, le ciel n'aurait pas la couleur azurée. Une sourate dans le coran lui est consacrée. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 643.

[3] Ilaria Vitali, dans son analyse sur la sémantique de l'oiseau dans le roman *Tuez-les tous,* nous informe que le nombre trente des oiseaux est annoncé, symboliquement dans le nom de Simorgh où le « si » signifie trente, en persan. Cf. http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/62/1341 p. 236, consulté le 18/02/2013.

contextualiser le texte original et de nous éclairer davantage sur le récit anticipé que raconte le narrateur à son amante. Évoluant dans le domaine de la réécriture et de l'intertextualité, l'auteur ne reprend pas toute l'intrigue du poète iranien, mais raconte, à sa façon, le cheminement vers le sacré. En effet, vers la fin du récit, nous déduisons que l'accent est mis sur un seul oiseau, le dernier survivant. C'est le plus vieux de la création qui, implicitement, rappelle la Huppe[1], un oiseau sacré qu'on pourrait, éventuellement, rapprocher du Phénix de la mythologie grecque, oiseau fabuleux présent dans *Le Chien d'Ulysse*. Ainsi, nous remarquons que les oiseaux font partie de l'univers de l'auteur puisqu'ils sont, déjà, présents dès son premier roman. La veille du 11 septembre, Seyf el Islam s'incarne dans l'oiseau mythique et se lance dans la recherche du divin qui, quant à lui, exige la solitude et la patience afin de rencontrer l'Éternel :

> « […] et quand il n'en resta plus qu'un, le plus vieux, le plus patient, le chambellan l'appela et lui dit qu'il pouvait enfin voir le roi des oiseaux. Le plus vieil oiseau de la création eut un sourire amer, tous ses compagnons étaient morts et lui-même n'en avait plus pour longtemps. […] oui il avait attendu ce moment toute sa vie, sans jamais perdre patience, sans jamais renoncer, abandonnant amis, famille, enfants, oiseaux, il avait attendu le moment de pénétrer dans la salle du trône et à présent le chambellan l'invitait à entrer […]. Le plus vieil oiseau de la création, le plus patient, pénétra dans la salle du trône où il ne vit que des miroirs, des milliers de miroirs qui le reflétaient à l'infini dans toutes les postures de la vieillesse et de la fatigue, et comme il ne comprenait pas, le chambellan lui dit, cérémonieusement, en lui présentant ses reflets, voici le roi des oiseaux, et il s'inclina devant lui pendant que dans les miroirs le plus vieil oiseau de la création regardait peu à peu son image disparaître et mourir. »[2]

Cette quête symbolique semble, ainsi, prendre fin au moment où l'oiseau rencontre, enfin, son roi. Tout le récit se concentre sur le long trajet pour mettre en évidence la longue attente. Pourtant, lorsque le narrateur raconte cette histoire, il n'informe ni son amante, ni le lecteur sur la fin de l'histoire. L'intrigue est alors suspendue dans le temps jusqu'à la fin du roman parce que dire la fin du récit anticipé signifie, malheureusement, la fin tragique

[1] La Huppe, *al Hudhud* en arabe, est un vieil oiseau sacré, évoqué par un des textes du Coran. Il est donc important dans la tradition arabe. En général, elle est associée au prophète Salomon. La Huppe était l'oiseau messager du roi Salomon à la reine de Saba, *Balqis* dont le récit est rapporté dans la sourate n° 27, *An-Naml* (*Les Fourmis*). Cf. *Le Coran, op. cit*., p. 464.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 85-86.

du kamikaze. Cette technique de la narration, celle de garder en suspens celui qui lit ou celui qui écoute l'histoire, est, comme le précise Ilaria Vitali, propre au récit des *Mille et Une Nuits*. On se rappelle, en effet, que, chaque nuit, Shéhérazade ruse avec le sultan en suspendant sa mort et en la reportant au lendemain, puis au surlendemain, etc., par le recours à la parole. De ce fait, elle introduit son tueur dans des dédales narratifs. De la même façon, Seyf el Islam se met dans le sillage de la conteuse par excellence, car même si le contexte de la mort diffère de celui de la mort de la princesse orientale, le processus pour suspendre la mort est, pour ainsi dire, identique. Raconter la fin de l'histoire, veut dire pour le personnage marcher aux côtés de sa mort :

> « L'auteur exploite en effet la technique littéraire, une technique typique des *Mille et une nuits*, où Shéhérazade, Sultane des Aubes, laisse en suspens ses histoires au lever du soleil, ce qui lui garantit la survie. Raconter la fin de l'histoire, signifierait pour Seyf El Islam, la mort. Le sens hautement symbolique du conte qui se déchiffre par rapport à l'histoire du kamikaze, est donc voué à rester en suspens jusqu'à la dernière page. »[1]

Par ailleurs, nous remarquons que le thème de l'oiseau habite le récit de ce kamikaze et marque la mémoire de celui-ci. La présence de cet animal n'est pas anodine parce que celui-ci participe à la structure du texte. En effet, *Le roi des oiseaux* est le deuxième chapitre qui constitue la boucle et donc l'axe pivot, au tour duquel tourne tout le récit du protagoniste. Par cette position du centre, on est là bien au cœur de la ritournelle qui a le pouvoir de faire vibrer le monde mental du personnage et ce qui l'entoure. Il faut aussi souligner que le chant de l'oiseau est particulièrement significatif et laisse des traces dans les milieux jusqu'à constituer son propre territoire. Ceci retient notre attention dans le sens où ce type de chant participe au fonctionnement de la ritournelle. Deleuze et Guattari recourent à l'exemple de l'*oiseau musicien* et de l'*oiseau non musicien* afin de mettre au point l'importance du chant et son effet quand il agit sur le territoire :

> « Ce qui distingue objectivement un oiseau musicien d'un oiseau non musicien, c'est précisément cette aptitude aux motifs et aux contre-points qui, variables ou même constants, en font autre chose qu'une affiche, en fond d'un style, puisqu'ils articulent le rythme et harmonisent la mélodie. On peut dire alors que l'oiseau musicien passe de

[1] http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/62/1341 p. 236-237, consulté le 20/02/2013.

> la tristesse à la joie, ou bien qu'il salue le lever du soleil, ou bien qu'il se met lui-même en danger pour chanter, ou bien qu'il chante mieux qu'un autre, etc. »[1]

Félix Guattari, dans son ouvrage *L'inconscient machinique*, aborde un des points importants de sa réflexion. Il se livre à une étude sur l'éthologie, c'est-à-dire des ritournelles sonores et visuelles dans l'univers des animaux comme le chant des oiseaux. Celles-ci sont également présentes chez les humains et se manifestent à travers la parole (la musique de l'homme) et les pratiques rituelles dans une civilisation donnée. Elles peuvent avoir d'autres fonctions, professionnelle, amoureuse. Ajoutons, enfin, qu'elles peuvent avoir une fonction d'illumination. Si l'on se réfère au monde mental du personnage de *Tuez-les tous*, on se rend compte que son univers intérieur est calqué sur un modèle religieux où les *signes évidents*, extraits des sourates, fonctionnent comme des points de repères et donc, implicitement, comme une lumière. Cette lumière est rattachée, tout au long du récit, à l'aspect divin avec une projection et une ouverture sur l'infini. La dernière séquence est révélatrice lorsque, au moment de précipiter l'avion, l'Éternel dit au kamikaze : « contemple ma face ! »[2]. Pour l'essentiel, retenons que tous ces exemples montrent bien que la ritournelle a une fonction territorialisante :

> « […] la ritournelle est un prisme, un cristal d'espace-temps. Elle agit sur ce qui l'entoure, son ou lumière, pour en tirer des vibrations variées, des décompositions, projections et transformations. »[3]

Pour revenir au langage du *roi des oiseaux*, incarné par le kamikaze, on remarque que le chant produit une territorialisation à la fois mentale et physique. Il traduit l'envol comme symbole d'une sortie de ce monde rempli de violence et une ascension mystique, de résonance athée cependant, parce que la religion est, ici, détournée, voire désacralisée et utilisée dans un but précis. Mais, paradoxalement, pour libérer la mémoire des forces du chaos, générées par un univers profane, et la diffuser dans le cosmos, il faut s'offrir à la mort. En ce sens, la mort, qui demeure une fin inévitable et pessimiste choisie par Seyf el Islam, peut s'interpréter comme une action déterritorialisante, libératrice parce qu'elle affranchit son âme du territoire (la terre et le corps). Félix Guattari nous explique ceci quand il écrit :

---

[1] GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique – essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979, p. 153.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 153.
[3] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 430.

> « Et on peut apercevoir […], que ce qui se « passe » d'un agencement à un autre, ce n'est pas uniquement des matériaux de base ou des schèmes universels, mais des formes hautement différenciées, des clefs déterritorialisées ouvrant et refermant un territoire ou une espèce sur une politique machinique particulière. »[1]

Ce chemin de la violence trouve son origine, en réalité, dans la haine que Seyf el Islam porte à l'Europe, notamment son rejet par la société occidentale alors qu'il est étudiant en physique nucléaire. Un mariage raté avec une étrangère et son cursus universitaire délaissé à cause de l'expiration de sa carte de séjour en sont l'origine. Le refus des occidentaux est fatal pour lui et le pousse à emprunter et à suivre le chemin du terrorisme. Ainsi, lorsque le savoir est utilisé au service de la violence meurtrière, il ne peut pas avoir une autre issue, ce qui, en fin de compte, conduit à la destruction de soi et d'autrui :

> « C'était encore pire que chez lui. À Cyrtha. Chez lui ? Il n'avait plus de chez lui, c'était fini, terminé. Il était parti, avait abandonné sa jeunesse, ses amis, ses parents. Il est sorti de la Communauté, et il avait quitté le royaume de Dieu, Son royaume, Sa Communauté, et il ne lui pardonnerait jamais. »[2]

2/ Machines abstraites

La mémoire du présent historique, reliant le passé, le présent et le futur, risque d'enfermer l'individu dans ce passé pénible, mais le fonctionnement de la ritournelle et le temps spiralé semblent empêcher ce figement et la condamnation de l'individu dans la violence de l'Histoire. La mémoire agit sur l'inconscient de l'individu. Cet inconscient est, le plus souvent, un univers dissimulé, porteur de messages susceptible d'être déchiffrés. Dès que l'on se met à parler de l'inconscient, les débats s'orientent très vite vers les études spécialisées, c'est-à-dire vers le domaine de la psychanalyse. Cependant, nous n'allons pas explorer cet univers sous cet angle parce que les théories dans cette discipline sont foisonnantes. Nous continuerons la lecture géophilosophique que nous avons choisie dans ce chapitre, qui nous permet de poursuivre notre réflexion sur la ritournelle.

[1] GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique – essais de schizo-analyse, op. cit.*, p. 153.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 20.

C'est dans l'introduction de son ouvrage *L'inconscient machinique* que Félix Guattari pose les fondements de son approche de l'inconscient. En effet, le philosophe, dans sa démarche, ne se réfère pas aux travaux des psychanalystes, c'est-à-dire en optant pour la définition de cet univers mental comme « une entité mystérieuse dont il faudrait déchiffrer et interpréter les messages, cachés dans les profondeurs du psychisme »[1], selon Manola Antonioli. L'inconscient est, selon le philosophe, machinique[2] au sens où il se définit comme une entité qui accompagne partout les individus. Félix Guattari explique à ce sujet :

> « L'inconscient, je le verrais plutôt comme quelque chose qui traînerait autour de nous, aussi bien dans les gestes, les objets quotidiens, qu'à la télé, dans l'air du temps, et même, et peut-être surtout, dans les grands problèmes de l'heure […]. Donc un inconscient travaillant aussi bien à l'intérieur des individus, dans leur façon de percevoir le monde, de vivre leurs corps, leur territoire, leur sexe qu'à l'intérieur du couple, de la famille, de l'école, du quartier […]. Autrement dit, pas un inconscient cristallisé dans le passé, gélifié dans un discours institutionnalisé, mais au contraire, tourné vers l'avenir, un inconscient dont la trame ne serait autre que le possible lui-même, le possible à fleur de langage, mais aussi le possible à fleur de peau, à fleur de socius, à fleur de cosmos... »[3]

Ainsi, cet inconscient, qui n'est pas un objet d'étude réservé uniquement aux spécialistes, c'est-à-dire aux groupes de psychanalystes, constitue ce que le philosophe, dans un langage conceptuel, nomme des machines abstraites. Ces machines abstraites, appelées également des interactions déterritorialisées, procèdent à la description des transformations subjectives des individus, à travers les niveaux de la réalité où se jouent le passé, le présent et le futur. C'est, dans tous les cas, un temps qui n'est pas linéaire et qui est le plus souvent projeté vers l'avenir :

> « Mais de quelque façon que l'on s'y prenne, le passé reste lourd, refroidi, et le futur largement hypothéqué par un présent noué de toutes parts. Penser le temps à rebrousse-poil ; imaginer que ce qui est venu « après » puisse modifier ce qui était « avant » ; ou bien qu'un changement, au cœur du passé, puisse transformer un état de

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, *op. cit*., p. 180.
[2] Félix Guattari précise que l'inconscient est, selon lui, machinique parce qu'il « est peuplé non seulement d'images et de mots, mais encore toutes sortes de machinismes qui le conduisent à produire et à reproduire ces images et ces mots ». Cf. Félix Guattari, *L'inconscient machinique, op. cit*., p. 8.
[3] *Ibid*. p. 7-8.

chose actuel : quelle folie ! Un retour à la pensée magique ! De la science fiction ! Et pourtant... »[1]

2/1 Un monde de confusion, entre cauchemar et réalité

Le présent historique de la guerre civile représente le nœud de cette histoire dramatique dans les récits de Salim Bachi parce que tous les autres événements, passés et récents, se tissent et se greffent sur cette période-clé. En effet, tout se déploie à partir de la décennie noire (1990-1999). L'univers des personnages représente un monde de la terreur, rempli de faits traumatiques qui agissent sur la conscience des individus, qu'ils soient victimes ou témoins de cette tragédie. Dès *Le Chien d'Ulysse*, le narrateur du récit entraîne le lecteur avec lui, sans attendre, dans un univers où règne la confusion sur l'esprit machinique des individus. Les événements les accompagnent partout où ils sont. D'ailleurs, Hocine parvient, à la fin de son odyssée, à dégager deux importantes hypothèses qui fondent le roman et interpellent le lecteur, afin d'éclaircir la situation et d'expliquer ce qui arrive à sa société :

> « Deux hypothèses s'opposaient dans mon esprit. La première, l'invention pure et simple, au mieux le cauchemar, au pire le délire. La seconde, la vérité stricte, parfaite, méditée, et accomplie, dont nous étions les rouages infimes, les particules libérées par un champ magnétique, atomique. Quelque nation ennemie nous avait bombardés de H. Sans rire, je ne pense pas… je ne trouvais pas d'autre explication. »[2]

D'une part, et comme nous l'avons développé dans la partie précédente, les personnages de Salim Bachi utilisent des drogues pour échapper à la réalité contraignante. Il est évident que la drogue entraîne le consommateur dans un monde onirique où tout devient possible. Parallèlement, il faut souligner que cet univers artificiel est dangereux et imprévisible, comme nous l'avons constaté, parce que l'individu se crée des images irréelles et s'enferme dans ses propres fantasmes. En fin de compte, ces rêves, lorsqu'ils se transforment en cauchemars, sont impossibles à vivre. D'autre part, la réalité, comme l'enfermement dans la cité, le terrorisme et les conflits, qui se présentent aux habitants de Cyrtha, est tellement proche de ces cauchemars que la confusion s'installe. Le tourment contamine la réalité et la réalité affecte le rêve. Ces deux mondes contradictoires agissent sur la conscience des individus et le machinisme, tel que défini par Félix Guattari,

[1] *Ibid.* p. 8.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 157-158.

intervient dans le sens où il y a des interactions déterritorialisées.

Tout se mélange et tout devient absurde. La compréhension cède la place à la confusion qui laisse émerger une inhumanité totalement irrationnelle dans une ville où tout est insignifiant. Hocine remarque cela à travers la façon d'agir du policier de Cyrtha, Seyf[1]. Ce dernier, dont le prénom rime avec le mot violence puisqu'il signifie « sabre » en arabe, a tué un enfant innocent et cherche à justifier son acte et à demander pardon :

> « Seyf cherchait à être compris. Il avait tué un enfant et voulait être absous. Il s'était substitué au Dieu d'Abraham et quêtait maintenant la rédemption […]. Tout ça me dépassait. Les uns égorgeaient, les autres torturaient et assassinaient. Les uns avaient tort, les autres avaient raison. J'aurais voulu ne jamais tomber entre leurs mains, aux unes comme aux autres […]. Trop de sang se coagulaient dans nos souvenirs... »[2]

Prise dans sa dimension complexe, la réalité installe le climat de la peur et engendre la confusion. Cette dernière, telle une maladie, se vit tout au long du récit et est racontée par Hocine. C'est pour cette raison que le narrateur se place toujours dans une situation d'hésitation et de perplexité. D'ailleurs, en réfléchissant profondément sur tout cela, il ne cesse de s'interroger sur le sort de son périple et sur les événements vécus, durant une journée, ne sachant plus si son aventure tient du réel ou du rêve. Dans ce désordre narratif et mental, le narrateur entraîne avec lui le lecteur qui, lui aussi, est incapable de distinguer entre réalité et rêve :

> « Telle une maladie, la confusion régnait et se propageait dans le monde. À présent, elle s'attaquait aux fondations. Plus tard, elle rongerait les apparences. Et personne ne témoignerait de ce qui avait été : le récit de Kaïm, la journée d'un étudiant, la vie d'un flic, la mort d'un fou, Ithaque et Cyrtha rejoindraient une obscure région où l'homme s'élèverait comme un perdu, traces et esquisses sous le vent. Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou

[1] Le prénom du personnage Seyf du roman *Le Chien d'Ulysse* se retrouve dans celui du kamikaze Seyf el Islam de *Tuez-les tous*. Ces deux prénoms sont porteurs de violence puisque le mot Seyf veut dire « sabre » ou « épée ». À propos du premier personnage, Salim Bachi explique : « Il y a dans le livre un personnage de flic, Seyf, qui est capable des pires sauvageries. Or j'ai connu, étant étudiant, quelqu'un qui lui ressemblait […] ». Cf. http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html consulté le 03/03/13.

[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 198-199.

> alors Mourad, encore lui, m'inventait à mesure que les phrases succédaient aux phrases, page après page. À mon avis, il manquait de talent. »[1]

Ce type d'existence angoissante, partagée entre le cauchemar et la réalité où les machines abstraites influent sur l'inconscient des personnages et sur leur désir, se vit en outre sous la forme d'anticipation ou de prolepse. D'ailleurs, gravement marqués par la catastrophe et profondément touchés par la guerre qui décime les habitants, les personnages, qui vivent au jour le jour, sont hantés par le sentiment de la peur parce qu'ils craignent le futur proche. Dans un passage du roman, le journaliste Hamid Kaïm et le professeur de littérature Ali Khan discutent à propos de l'avenir du pays, un avenir qui n'est guère satisfaisant parce que tout le monde est plongé au fond d'un gouffre noir, privé de lumière où la mort menace sans cesse les individus. Après avoir écouté la conversation, le narrateur Hocine qui manque de courage et dont l'imagination est abondante et machinique, croit pouvoir anticiper ce qui risquerait d'arriver un jour à sa famille :

> « Il me vint à l'esprit que mon père partirait en chasse ce soir, que mes frères monteraient la garde, armés. C'était cela notre vie, notre espoir. La crainte qu'un jour – nous ne savions quand – tout basculerait, pour le pire, oui, pour le pire. Restait en moi, tapie dans les ténèbres, la peur. Voir ma sœur baignant dans son sang. Un frère décapité. Être enseveli par sa lâcheté. Je ne me faisais guère d'illusions sur mon courage. Je conservais l'espoir qu'une étincelle jaillirait au dernier moment et me pousserait à me battre pour affirmer mon humanité, ma grandeur dans la défaite d'être homme ; vivant jusqu'au point ultime, sans jamais déchoir. »[2]

Dans cet extrait, nous remarquons le climat de frayeur qui règne à un point tel que la réalité se confond avec la fiction. L'auteur fait de l'imaginaire de son narrateur un espace à la fois fictif, car c'est seulement une pensée horrible qui traverse son esprit, et réel dans la mesure où il rend compte, par le biais d'Hocine, de la vie précaire du peuple algérien. En ce sens, l'évocation de la sœur et du frère, assassinés par les terroristes, est une manière de dire que les attentats et les menaces font partie du quotidien sans jamais donner une explication, comme le souligne l'anthropologue Véronique Nahoum-Grappe, « Beaucoup de sang et peu de sens »[3]. Ceci nous permet donc d'avoir une idée de la

[1] *Ibid*. p. 255.
[2] *Ibid*. p. 104.
[3] HANROT, Juliette, *La Madone de Bentalha – Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 62.

manière et du mode de vie pendant la guerre civile, ceux d'une société en proie à la violence, qui tient sur le fil du rasoir et est tout le temps apeurée. Toutefois, vers la fin de la citation, c'est un autre Hocine dont il est question parce que l'envie de s'affirmer et de se révolter contre les assassins de Cyrtha donne à voir un personnage plutôt courageux et rebelle qui, sans doute, espère changer le monde et qui l'affirme : « je n'ai cessé d'être en colère contre le monde entier, en rage »[1].

Ce sentiment de la peur, où la mort est omniprésente, est aussi évoqué dans la nouvelle *Le vent brûle*[2]. En fait, il est vécu par les personnages et est rapporté par l'un d'entre eux. Le récit s'ouvre par une scène sanglante, décrivant la mort tragique d'une femme. À partir de ce fait, le narrateur s'interroge sur leur actuelle situation, sur ce présent éternel de la guerre civile qui ne semble jamais prendre fin. Peut-être faut-il oublier, sombrer dans une amnésie[3] afin d'échapper à la violence des faits. Lorsque le narrateur remet le cadavre de la jeune femme à son mari, ce dernier ne semble guère se soucier de la perte tragique de son épouse. De ce fait, la mort violente serait devenue une composante tout à fait habituelle, faisant partie de la quotidienneté des habitants de Cyrtha. L'extrait suivant rend compte de cela :

> « - C'est votre femme.
> - Et alors ?
> J'avais escaladé trop vite l'ignoble escalier. Mes oreilles bourdonnaient, et je ne devais pas avoir bien entendu. Il se tenait sur le seuil de son minuscule logis, les yeux chassieux, la mine défaite.
> - C'est bien votre femme ?
> - Oui, et alors, répondit-il, venimeux.
> - Je l'ai retrouvée dans une rue. Elle porte votre nom et c'est…

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 244.
[2] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit*., p. 11-18
[3] Cf. Régine Robin, *La Mémoire saturée, op. cit*., p. 78-104. Cet oubli symbolique est d'ailleurs suggéré par le narrateur Hocine du roman *Le Chien d'Ulysse*. Pris dans les pièges de la mémoire et de l'Histoire, Hocine cherche, à la fin de son odyssée, à effacer les traces du passé : « Le retour me livrerait sans doute à l'insomnie. Je fumais pour dormir. Oublier aussi. Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire débutait par une absence de traces ». Cf. Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 256. Le protagoniste de *Tuez-les tous* recourt à l'oubli pour échapper à une mémoire écrasante. Il dit à son père : « Mais Carthage brûle, père. […] ce sont les hauts lieux de notre mémoire, mon fils. Plus de mémoire : Amnésie. Plus de mémoire. Un gouffre. Un abîme. […] La mémoire appartient aux vainqueurs, la mémoire appartient aux Romains, père. Nos ancêtres ont construit l'Alhambra ». Cf. Salim Bachi, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 22-23.

> - Qu'est ce que ça peut bien faire puisqu'elle est morte ! hurla-t-il. Morte ! Vous m'entendez ! Morte ! Il claqua la porte. »[1]

Dans ces conditions, quand la mémoire est souvent connectée avec l'univers qui l'entoure, il est évident que les machines abstraites des individus ne sont pas uniquement internes. Au contraire, elles se projettent vers l'extérieur afin d'entrer en contact avec le cosmos. Manola Antonioli explique ceci en s'appuyant sur la relation qu'entretient l'individu avec sa terre natale :

> « L'inconscient apparaît donc comme une entité *déterritorialisée* qui n'implique pas seulement l'intériorité des individus, mais aussi les formations sociales et les institutions […] et la façon de percevoir la terre, le monde, les territoires, le cosmos. »[2]

Paradoxalement, et en dépit de la souffrance du narrateur, il se trouve que les interactions déterritorialisées, entre le réel et le rêve dans un inconscient tourné, sans cesse, vers le futur, peuvent être porteuses d'espérance. C'est pourquoi dans l'imaginaire du narrateur germent les graines de la paix et de l'amour à la place de la guerre et de la haine, une petite lueur d'espoir et peut être la fin du cauchemar : « Pour peu, j'imaginais la disparition de la guerre qui nous emplissait de sa violence, la fin du terrorisme, le retour à la paix civile, la démocratisation, la libération des femmes que j'aimais »[3], nous dit-il.

Tout compte fait, les machines abstraites interagissent en tissant des fils machiniques, fondés sur des liens de violence. La conscience est alors ramenée à une dimension où règne la confusion : « On a l'inconscient qu'on mérite ! »[4], souligne Félix Guattari. Ainsi, les personnages de Salim Bachi demeurent impuissants face à cette vie cruelle. En rendant compte de la violence de l'Histoire de l'Algérie, piégée par les conflits et dans la mesure où elle contamine la mémoire individuelle et collective, il semble que l'œuvre de l'auteur ne conserve aucun espoir.

Jean-Pierre Peyroulou, dans son article « L'Algérie malade de ses violences », analyse *Le Chien d'Ulysse* en s'appuyant sur le côté politique, social et historique de l'œuvre. Lui, aussi, essaie de faire le bilan de la question algérienne en temps de guerre

[1] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit*., p. 18.
[2] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 181.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 144.
[4] GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique, op. cit*., p. 7.

civile. Dès la deuxième page de son article, il propose une hypothèse fondamentale qui met en évidence la relation entre la réalité et la fiction. Il aboutit ainsi à la question suivante : « Faut-il partir du roman pour saisir une réalité aussi grave que celle de l'Algérie ? »[1]. Nous pouvons, cependant, avoir une double lecture de cette interrogation, car à partir du moment où il y a des interactions déterritorialisées, gérées par un inconscient machinique, ces mêmes machines abstraites propres à l'auteur, qui a vécu à Cyrtha durant la décennie noire, peuvent influer dans les deux sens : la réalité agit sur la fiction et inversement. Sur les traces de Salim Bachi, Jean-Pierre Peyroulou recourt au mythe d'Ulysse pour tenter de comprendre ce qui se passe dans le pays de l'auteur. En effet, il transporte ce mythe odysséen dans la réalité algérienne. Le langage métaphorique prime dans son étude et il semble plonger à jamais Cyrtha, terre d'appartenance où l'identité est menacée, dans le chaos. À ce sujet, il écrit :

> « Aucun Hermès n'offrira le contrepoison pour qu'Ulysse, jeté dans la guerre civile inhumaine, puisse revenir de cette épreuve. Aucune Pénélope ou *Nedjma* ne tient le fil de l'identité ni n'apaise la violence folle de « l'explosion de sens ». Aucune Ithaque, pour ce chien errant, *hittiste*, ne soutient les murs d'une patrie déconfite. Salim Bachi fait le récit d'une société malade de la violence, au point de ne même pas savoir combien elle a fait de victimes […]. »[2]

2/2 Le chant ou l'expression d'envol

Face à cette impossibilité d'envisager un avenir meilleur, les machines abstraites qui connectent, de façon directe, l'inconscient avec la réalité et les ritournelles, qui assurent la survie de l'individu dans les forces du chaos, se multiplient et se mettent en marche dans la conscience des individus. Ainsi, comme nous l'avons vu, la mémoire aux caractéristiques de la ritournelle forme un espace circulaire et, souvent, ouvert grâce à la présence de la spirale, en contact avec l'univers externe, c'est-à-dire avec les forces du chaos. Nous avons vu également, à travers le parcours du kamikaze, que le chant des oiseaux est un chant symbolique qui fait écho à un monde différent, sans doute meilleur, moins violent et ayant des traits sacrés. Ce qui nous intéresse, ici et pour terminer ce

[1] PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'Algérie malade de ses violences », in *Esprit, op.cit.*, p. 126.
[2] *Ibid*. p. 125. Dans la citation, il faut préciser que le mot *hittiste* vient de l'arabe dialectal. La traduction du mot donne « muriste », c'est-à-dire quelqu'un qui s'adosse contre le mur dans le sens où le mot arabe *hit* veut dire mur. Cette pratique est, au fil des années, devenue une habitude propre à la jeunesse algérienne. Les jeunes, en proie à l'oisiveté, passent des heures adossés contre les murs de la ville.

chapitre, est le recours au chant dans quelques romans de Salim Bachi.

Remarquons que le chant, dont il est question dans l'œuvre de l'auteur, ne fait pas uniquement référence à une mélodie animalière. Au contraire, c'est un chant qui s'ouvre à la chanson avec des paroles. En effet, dans *Le Chien d'Ulysse*, Hamid Kaïm, lors de ses errances dans Cyrtha, prend un taxi pour se faire conduire au centre-ville. Le chauffeur de taxi écoute une vieille chanson populaire, significative en temps de guerre civile et répète les paroles. Voici ce qu'il chante :

> *« Il est facile d'aimer des cœurs sans tendresse*
> *Je reviendrai, traversant mers et pays*
> *Et je te raconterai ce qu'il advint de moi... »*[1]

Cette chanson, en forme de ritournelle, reprise dans *Autoportrait avec Grenade*[2], porte un message et rappelle au journaliste une histoire vécue à Cyrtha, avant de se livrer, avec son ami, à l'errance. En fait, il aimait une femme, Samira. Mais celle-ci l'abandonne quand il est emprisonné. Son errance, comme nous l'avons montré, est en réalité une traversée imaginaire parce que la période de voyage correspond à six mois de prison. Ainsi, lorsqu'il quitte la prison, il essaie de retrouver son amante, mais en vain puisque celle-ci s'est mariée avec quelqu'un d'autre. Toutefois, au-delà du récit d'Hamid Kaïm, les paroles de cette chanson retiennent notre attention. En fait, elles sont porteuses de deux thèmes importants, l'amour et le voyage qui se nouent dans l'exil. Il y a une interaction permanente entre les deux thèmes. Ces deux notions sont intimement liées parce que l'amour des paradis terrestres, d'où émanent la lumière et la beauté, ne peut se vivre et ne peut se faire ressentir qu'en dehors de cette ville, pleine d'atrocités. Ces thèmes et leur mise en chanson permettent une forme de révolte et de libération contre les violences instaurées dans Cyrtha.

Dans ces conditions, le chant, qui un des critères de la ritournelle, devient un moyen qui permet de maintenir le rythme des interactions déterritorialisées, c'est-à-dire de prendre le contrôle sur les événements, de traquer la mémoire, mais aussi de sortir du cauchemar, qu'il soit réel ou fictionnel. Un des personnages de la nouvelle intitulée *Insectes* aboutit, au terme du récit, à cette réflexion : « L'idéal, toujours, est de traquer le

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 100. L'écriture en italique est le fait de l'auteur du roman.
[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 21.

songe, quitte à n'y rien comprendre, et d'en observer avec minutie les métamorphoses qui hantent chaque homme au moment où le sommeil l'enserre et l'étouffe »[1].

Outre les chansons, la présence de la ritournelle est aussi manifeste à travers le recours à la boîte de nuit. Elle marque le territoire par la mélodie qui traduit une forme de résistance contre les forces du chaos et de divertissement. Elle s'exprime par le chant des sirènes, c'est-à-dire les femmes. Dans la ville de Cyrtha, *Chems el Hamra* est fréquentée par le protagoniste du *Chien d'Ulysse* : « le taxi me déposa devant la boîte de nuit. *Chems el Hamra* nichait à quelques kilomètres du cap, sur une colline surplombant la mer »[2]. Il est question d'une autre discothèque, à Portland, visitée par le narrateur de *Tuez-les tous,* quelques heures avant de prendre le contrôle de l'avion : « Dans la rue, il héla un taxi. Il ne connaissait pas Portland. Il demanda au chauffeur un endroit où s'amuser. […] La boîte se trouvait dans une zone industrielle »[3]. Ainsi, le chant, rythmé par le fonctionnement des ritournelles, devient l'expression d'un envol, capable de connecter les machines abstraites des individus avec un autre univers, « où l'homme s'élèverait comme un chant perdu »[4]. Il permet de faire face aux événements historiques qui taraudent la mémoire individuelle et collective, une mémoire mutilée et obscure parce que confisquée.

Cette analyse de la ritournelle, qui s'incarne dans le chant humain, peut paraître brève. En fait, il y a là une ébauche d'une réflexion qui peut être approfondie dans un travail postérieur, en particulier en relation avec l'étude de Bernard Aresu. Ce dernier analyse *Le Chien d'Ulysse* et attire notre attention sur le prénom du personnage Narimène qui a des résonnances musicales (de l'arabe *Naghma* voulant dire mélodie)[5].

[1] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 190.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 226.
[3] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 19-20.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 255.
[5] ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives, op. cit.*, p. 180.

CHAPITRE II :
LA PAROLE, UNE LIGNE DE FUITE

« Par son génie, Chahrazade a féminisé le monde… »[1]

Le chant et la ritournelle sont des éléments libérateurs de la mémoire. Le chant, qui marque la mémoire, n'est rendu actif que grâce à un son, une voix, ou plus précisément une parole. Cette dernière est présente par le recours aux contes. Comme nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans notre recherche, la présence de la figure mythique de Shéhérazade, dans les récits de Salim Bachi, est une invitation à la découverte de l'univers merveilleux des contes. C'est pourquoi, dans ce chapitre, nous allons examiner la place qu'occupe la parole dans l'œuvre de l'auteur et voir aussi comment celle-ci agit sur les protagonistes.

Pour l'essentiel, précisons que la lecture géophilosophique choisie dans notre démarche nous permet de définir, selon nous et dans un langage métaphorique, la parole comme une sorte de ligne de fuite. Il nous semble que dans cet univers où tout est multiple, mouvant, voire changeant, le langage, à son tour, s'approprie les mêmes caractéristiques que le territoire et devient, lui aussi, pluriel. Nous avons déjà évoqué, dans la deuxième partie de notre étude, le concept de ligne de fuite[2] lorsque nous avons analysé la mer, mais sans le déployer, ni le conceptualiser. Dans ce chapitre, il nous servira de clé de lecture dans l'étude de la parole.

En général et, en particulier dans le discours de Deleuze et Guattari, il est question non pas d'une seule ligne, mais de plusieurs lignes de fuite. En partant du principe que la parole, comme le territoire et les individus, fait partie de cet ensemble, on la définit comme une ligne parmi d'autres, un point de départ. Ainsi, comme le souligne Manola Antonioli, lorsqu'elle fait allusion au texte *Dialogues* de Gilles Deleuze et Claire Parnet, le but du philosophe n'est pas de répondre aux questions, mais plutôt de sortir et de s'en sortir, à

[1] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996, p. 359.
[2] Cf. p. 154.

condition de libérer la pensée de l'Histoire, à travers des devenirs « qui ne sont pas simplement historiques, mais qui tracent une géographie, des orientations, des directions »[1] :

> « Par exemple, j'essaie d'expliquer que les choses, les gens, sont composés de lignes très diverses, et qu'ils ne savent pas nécessairement sur quelle ligne d'eux-mêmes ils sont, ni où faire passer la ligne qu'ils sont en train de tracer : bref il y a toute une géographie dans les gens, avec des lignes dures, des lignes souples, des lignes de fuite, etc. »[2]

Dans ce contexte, la sortie se double d'un mouvement géographique et d'un déplacement dans la pensée. Mais, comme le fait remarquer Manola Antonioli, ces deux types de déterritorialisations ne sont jamais métaphoriques. L'auteur cite l'exemple de la littérature américaine qui, toujours, se produit selon des lignes territoriales qui emportent avec elle l'écriture. S'il y a déterritorialisation, dans un sens figuré, cela signifie que le langage, lui aussi, subit cet effet. C'est pourquoi la ligne de fuite du langage qui se dessine est le résultat d'une création propre aux écrivains et se manifeste dans les récits de voyages. Le voyage, dont il est question, n'est pas un déplacement purement géographique, mais il s'agit plutôt d'un regard exogène. Nous nous retrouvons, alors, au cœur de la théorie westphalienne, celle du regard multifocal qui, ici, fait référence au regard intertextuel. Manola Antonioli explique :

> « La ligne de fuite est l'enjeu de la création des auteurs anglo-américains que Deleuze affectionne […]. Littérature du voyage, écrivains d'un voyage qui ne se réduit pas à l'exotisme des contrées visitées et décrites […], mais qui poussent à l'extrême leur capacité de regard. Il s'agit de voyages qu'on ne « fait » pas, mais qui « défont » plutôt les certitudes acquises, qui nous ouvrent à d'autres musiques, à d'autres regards, à d'autres langages et à d'autres postures du corps, pour laisser la place à de nouveaux processus de subjectivation, encore inconnus. »[3]

Ainsi, la ligne de fuite langagière prend essence dès le premier roman *Le Chien d'Ulysse*. C'est le roman du commencement où la violence déchire les pages puisque la guerre civile est au cœur du récit. Cependant, il n'est tout de même pas facile de rendre

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 26-27.
[2] DELEUZE, Gilles, et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 16. Cf. Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 27.
[3] *Ibid*. p. 27.

compte de toute l'horreur qui en résulte et qui se propage, logiquement, dans tous les autres romans de Salim Bachi jusqu'à devenir universelle, comme le démontre le récit du narrateur-kamikaze, *Tuez-les tous*. C'est pourquoi nous nous posons les mêmes questions que Zineb Ali-Benali : « Comment écrire l'horreur ? Comment écrire après l'horreur ? »[1]. En nous intéressant à ces questionnements, deux interrogations s'imposent à nous : comment raconter l'Histoire ? Quelle place occupe le conteur dans les récits de Salim Bachi ?

1/ L'art de conter

Toutes les interrogations qui nous interpellent se posent également pour notre auteur. Il semble que la réponse que nous fournit Salim Bachi est de mettre en conte l'Histoire violente de son pays. En effet, il s'agit de faire entrer ou plutôt d'inscrire l'Histoire par le biais de fiction, à la manière du conte. À travers le conte, c'est la parole qui est véhiculée. Ligne de fuite langagière, elle a la capacité d'agir sur la temporalité et de faire face au monde. En ce sens, les histoires véhiculées à travers la parole du conte ne sont pas seulement magiques, mais elles exercent leurs pouvoirs sur le monde réel, comme le souligne Laurent Bernard :

> « La parole se manifeste ainsi sous la forme de la mémoire pour véhiculer le passé et peut se révéler prophétique annonçant l'avenir, tout en étant l'expression du présent. Elle autorise l'individu à se situer dans une dimension historique et à concevoir son rapport au temps. »[2]

1/1 La narration à plusieurs voix

Le conte qui est un récit, dans sa version orale, nécessite la présence d'une personne chargée de le dire ou de le raconter, c'est-à-dire d'un conteur. Puisque nous abordons le côté oral du conte, précisons que celui-ci concerne les poètes comme les aèdes ou les troubadours. En partant de cette réflexion, nous constatons que les conteurs, essentiellement masculins, sont très présents dans les romans de Salim Bachi et occupent

[1] ALI-BENALI, Zineb, « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004. p. 228.
[2] BERNARD, Laurent « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle, op. cit*., p. 142.

une place importante dans la mise en œuvre de ses récits. C'est, d'ailleurs, l'un des aspects les plus remarquables de son univers. En effet, l'auteur ne délègue pas seulement la parole à ses personnages, au contraire, il la leur confie.

Il est évident que la multiplicité des narrations ainsi que des narrateurs fait partie des techniques modernes de la narration. En outre, tous les protagonistes participent, d'une manière ou d'une autre, à l'histoire qu'ils racontent. En fait, ils sont tous intradiégétiques, pour reprendre Gérard Genette, c'est-à-dire que les différentes histoires qu'ils partagent avec nous appartiennent à l'univers qu'ils décrivent et ceci est un moyen qui renforce l'ancrage dans les livres. Ainsi, s'ils se font conteurs, c'est en général pour se souvenir d'un évènement ou d'une époque qui a marqué leur vie, ou pour exprimer leurs angoisses et leurs souffrances. C'est aussi une façon de raconter et de partager leurs expériences avec le lecteur.

De ce fait, les mises en abyme se multiplient au sein d'une même diégèse parce que nous assistons, le plus souvent, à un récit (d'un personnage du roman) dans le récit (celui de Bachi bien sûr). Cette technique de narration permet aux personnages, entre autres ceux qui tiennent un rôle important comme le narrateur Hocine ou Seyf el Islam, de retracer leurs errances et leurs expériences. Elle implique le lecteur et l'amène à les suivre à travers leurs récits poignants.

Ainsi, dans le roman *Le Chien d'Ulysse*, c'est par le biais du narrateur central, Hocine, que la plupart des récits des autres narrateurs nous parviennent. En fait, il est un médiateur entre le lecteur et les autres personnages. En ce sens, il occupe un rôle important, celui de *réceptacle*, selon Salim Bachi. D'ailleurs, l'auteur, en évoquant ce personnage, précise :

> « Hocine est un réceptacle. Il est le réceptacle de Cyrtha qu'il réfléchit sous un angle différent selon le moment de la journée et selon son état émotionnel. Il est aussi le réceptacle des autres personnages et de leurs histoires. Sans Hocine, nous n'aurions pas accès par bribes certes, au récit de Hamid Kaïm ou de Seyf. »[1]

Hocine raconte donc son histoire sur une journée, à condition de ne pas tenir compte des récits rétrospectifs qui prolongent le temps. Pour ce faire, le narrateur recourt

[1] BELAGHOUEG, Zoubida, « Algérianisation du mythe de l'*Odyssée* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie, op. cit.*, p. 140.

au pronom « je » pour dire ses aventures. Or, nous savons que l'utilisation de la première personne donne un effet naturel à l'histoire et au conte, au sens où le récit est déjà intériorisé par le conteur. Les évènements rapportés, de cette façon, sont le résultat d'une ou de plusieurs expériences vécues et font croire ainsi à la réalité des histoires invraisemblables.

Outre les histoires personnelles, le narrateur raconte au lecteur les récits des autres personnages à l'instar de Hamid, Ali, Mourad, Seyf, etc. Souvent, il glisse dans leurs univers mental et rapporte, soit des souvenirs, soit des rêveries et quelquefois des visions. De ce fait, il pénètre dans l'esprit du journaliste et nous fait part de ses récits en relation avec Samira et Ali :

> « L'homme (en parlant du journaliste) se déchargeait du poids de sa vie. Pour preuve, il en dit beaucoup plus que de raison. Il nous rapporta même une partie de sa vie sentimentale. Un amour absolu, aussitôt brisé, pour une jeune femme, Samira. Un désenchantement progressif. Quantité de voyages en compagnie de son ami Ali Khan. Le retour d'Ulysse. Et, tout au bout de la nuit, le néant. »[1]

Mais il s'introduit également dans l'univers fantasmagorique de son ami Mourad, amoureux d'Amel, la femme de son professeur Ali Khan :

> « Mourad s'abîme dans une rêverie. ''La femme d'Ali Khan notre professeur de littérature, mentor et ami. Sa femme.'' De tête, Mourad en esquisse les contours, en dévoile les attraits. Son cœur s'emballe. Il blottit son visage dans ses cheveux. Longue chevelure ambrée, soyeuse, qu'il laisse couler entre ses doigts […]. »[2]

De la même façon, le narrateur du roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin* se fait le conteur de ses propres histoires et de celles d'autres personnages, comme les récits de femmes rencontrées dans chaque ville et les discours de son ami le sénégalais, Robinson. Il est revenu hanter le roman de l'auteur pour interroger l'Histoire à travers le temps et l'espace. Ainsi, d'étranges aventures et des récits se mêlent et s'entremêlent jusqu'à créer de véritables dédales narratifs, tracés par des lignes symboliques qui, grâce à certains détails de la vie des personnages, font une nette allusion à la vie même de Salim Bachi.

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 145.
[2] *Ibid*. p. 35.

En effet, certains personnages vivent des expériences identiques à celles de l'auteur. Ainsi, le séjour de Sindbad à la villa Médicis de Rome et son inscription à la Sorbonne de Paris, pour poursuivre des études universitaires, rappellent le parcours de Salim Bachi. Plus loin encore, *Le Chien d'Ulysse* revient sur les débuts de l'auteur dans l'univers de l'écriture. D'ailleurs, le narrateur nous apprend que son ami Mourad, « écrivain de son état »[1], sur les traces de l'auteur, produit des poèmes et des nouvelles : « […] ce jeune homme a publié une remarquable nouvelle dans un mensuel français. J'en ai fait le compte rendu »[2], confirme Hocine. Une autre comparaison, de type autobiographique, se situe au niveau du rapprochement entre le personnage d'Hamid Kaïm, le journaliste, et l'auteur. La lecture de l'extrait suivant est significative. Elle entraîne le lecteur dans le doute et la confusion, à tel point que l'on ne sait plus s'il est question du protagoniste ou de Salim Bachi, comme si ce dernier s'identifiait à son personnage, tout en gardant une certaine distance :

> « Kaïm commença d'abord par écrire des articles dénonçant la torture. Après l'assassinat du président Boudiaf, dont il était devenu un proche, il visa, tour à tour le pouvoir en place et les islamistes, avec une vigueur et une violence renouvelées. »[3]

S'inspirant des travaux de Deleuze et Guattari sur la langue mineure chez Kafka[4], Manola Antonioli aboutit à une hypothèse qui distingue l'auteur de l'écrivain. Le premier « choisit une position de proximité ou de distance, occupe la place d'un esprit, s'identifie à ses personnage et induit l'identification des lecteurs »[5]. Quant au second, il « écrit *avec*, crée des agencements en étant toujours au milieu, sur la ligne de la frontière qui sépare et réunit en même temps […] le monde du livre et celui de ses lecteurs »[6]. Si l'on suit la réflexion de Manola Antonioli sur le statut de l'écrivain, on constate que Salim Bachi est, à la fois, un auteur et un écrivain dans la mesure où il s'assimile à ses personnages et inversement. Parallèlement, il ne coupe jamais son univers romanesque du monde où il vit. Il trace donc, toujours, une ligne symbolique, par le biais de la parole puis de l'écriture, qui ont le pouvoir d'agir sur le monde intérieur (la fiction) et extérieur (la réalité) :

---

[1] *Ibid*. p. 127.
[2] *Idem*.
[3] *Ibid*. p. 137.
[4] Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.
[5] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 28.
[6] *Ibid*. p. 28.

> « L'acte d'écrire n'est donc pas simplement le produit d'une subjectivité privilégiée qui crée un monde, mais le fruit d'un « faire avec » le monde : le langage est peuplé, l'écriture est habitée par le dehors. Les lignes qui nous composent (en tant qu'individus ou en tant que groupes) sont toujours hétérogènes. »[1]

Toutefois, et puisqu'on est ici dans un univers qui ouvre sur le dédoublement, sur la multiplicité et sur le devenir, précisons que la parole, cette ligne de fuite hétérogène qui trace et traverse les romans de l'auteur, finit par affecter l'espace de la narration et donc le style d'écriture. De ce fait, les voix se multiplient et nous assistons, pour ainsi dire, à une forme polyphonique du récit. Citons, par exemple, le roman *Le Silence de Mahomet* dans lequel la vie du prophète est racontée, tour à tour, à travers quatre voix qui se partagent, respectivement, les rôles entre deux narrateurs (Abou Bakr et Khalid Ibn al-Walid) et deux narratrices (Khadija et Aïcha). Se croisent, alors, quatre points de vue, ou regards, différents où chacun aborde une thématique spécifique du parcours de Mahomet. On part, ainsi, du récit de l'enfant orphelin jusqu'à celui de l'homme fondateur de la nation arabe, en passant, notamment, par la vie culturelle, intime, mystique et guerrière de celui-ci. L'évolution de ce personnage, à la fois fictionnel et historique, fait émerger, peu à peu, la nouvelle religion qui est mise en récit. On assiste à des guerres et à des rivalités entres différentes tribus, composées d'Arabes, de Nazaréens et de Juifs, au cœur de l'espace nomade de l'Arabie. Dans une interview, Salim Bachi répond à une question sur la structure polyphonique de son roman et sur son choix, dans ce récit, de ne pas donner la parole au prophète, malgré la pluralité des voix. Il explique à ce propos :

> « J'aimais l'idée esthétique de l'alternance des points de vue, de la polyphonie générale du roman, un peu comme dans les Évangiles ou, plus près de nous, dans *Le Bruit et la fureur* de Faulkner… Cette idée que le mystère ne peut être levé et que seul l'entrecroisement des regards, des points de vue, peut nous permettre d'accéder à un certain plan de la réalité, et de la vérité aussi. Quant à faire parler Mohammad, non je ne voulais pas, cela aurait été une forme d'escroquerie et un piètre hommage à un homme aussi fascinant. »[2]

[1] *Ibid*. p. 28.
[2] http://khalilkhalsi.blogspot.fr/2011/02/interview-de-salim-bachi-autour-du.html consulté le 06/03/13.

De ce fait, la polyphonie des voix et la multiplication des personnages placent, d'emblée, les récits de l'auteur dans la lignée des *Mille et Une Nuits*, en termes de narratologie, même si le rapport établi avec ce texte majeur de la littérature orientale est, à la fois, implicite et explicite. Cela est, comme nous l'avons vu, perceptible au niveau structurel, car, outre la pluralité des voix, il y a la technique de Shéhérazade qui est reprise par le narrateur de *Tuez-les tous*. Rappelons que, dans ce roman, lorsque le kamikaze raconte à son amante l'histoire du *roi des oiseaux*, il ne livre pas la fin et suspend donc son récit, à la manière de la conteuse des *Nuits*. Aboutir à la fin de l'histoire, c'est sombrer dans la tragédie du siècle, l'attentat du 11 septembre, et concourir à sa perte.

En poursuivant notre réflexion sur la parole qui agit comme une ligne de fuite au niveau formel, précisons que le récit des *Mille et Une Nuits* imprègne un autre texte de l'auteur, celui de *La Kahéna*. Ainsi, le journaliste Hamid Kaïm[1], à son tour, raconte à son amante anonyme les deux histoires, la grande, celle de son pays, et la petite, son récit personnel et celui des autres personnages. Le texte est réparti selon une durée temporelle bien définie, trois nuits. Symbole de la totalité et de l'achèvement qui évoque la durée cyclique, le nombre des nuits participe ainsi à l'esthétique du roman, puisque le récit lui-même se déroule sur trois parties intitulées comme suit : *Première nuit*, *Deuxième nuit* et *Troisième nuit*. Or, ce même récit du narrateur est, à son tour, pris en charge par cette mystérieuse amante parce que c'est elle qui raconte l'histoire. L'auteur confie, en effet, la parole à la femme, conteuse qui, à priori, n'est pas la seule narratrice dans son univers. Les figures féminines et les conteuses – nous y reviendrons ultérieurement – participent à l'écriture de l'auteur et occupent une place importante dans ses récits.

Par ailleurs, la présence du conte et l'univers de Shéhérazade sont manifestes à travers le titre du recueil *Les douze contes de minuit*, mais aussi dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. Les deux récits semblent être révélateurs, pour le lecteur, d'une promesse d'un Orient exotique, enchanteur et envoûtant, avec ses décors, ses Djinns et ses tapis volants. La réalité est, en fait, tout autre, surtout en ce qui concerne le premier texte dans lequel est mise en scène une Algérie sanglante, celle des années quatre vingt-dix. Dans ce cas, le recours aux contes est un moyen, pour Salim Bachi, de donner un nouveau souffle à son œuvre. Il extrait une nouvelle légende de l'univers mythique des *Nuits,* en la

[1] Hamid Kaïm est un des personnages phares qui peuplent les romans de Salim Bachi. Il est présent dans *Le Chien d'Ulysse*, dans *La Kahéna*, dans *Autoportrait avec Grenade* et aussi dans *Les douze contes de minuit*.

rattachant à l'Histoire de son pays et en racontant les événements avec un va-et-vient permanent entre le passé et le présent parce que le mythe est une médiatisation entre les deux univers. Il s'agit, aussi, de donner un nouveau sens et de proposer une nouvelle lecture du texte original, transporté, alors, dans l'époque actuelle ou Histoire et mythe ne font qu'un. Mais « n'était-ce pas la raison d'être de la littérature : nous tendre un miroir voyou ? »[1], se demande un des conteurs de l'auteur.

Il en est de même en ce qui concerne le roman sur Sindbad. Le titre place le récit sous la tutelle du texte original, mais la réalité est moins cruelle que le recueil de nouvelles. Il y a, d'une certaine façon, une promesse du voyage et de l'aventure à travers la Méditerranée. Mais Sindbad est, comme nous l'avons mentionné, un clandestin exilé. En fait, il est le double du vrai Sindbad. D'ailleurs, lorsque le marin de Salim Bachi, lors de son odyssée, se rend à Bagdad, cœur de l'empire musulman abbasside, il marche sur les traces de son aîné. Il raconte :

> « C'était étrange la rencontre à Bagdad, une ironie du destin […]. Et de m'imaginer à mon tour dans la maison opulente de Sindbad le Marin, entouré de femmes graciles comme des éphèbes, libres et douces comme des fleurs, sauvages comme des faons. Harassé par une journée de labeur où j'avais porté ma charge à travers les marchés de Bagdad que le monde entier connaissait et enviait, je me reposais enfin dans la pénombre propice à l'évocation du conte, songe délié par la parole. Pendant qu'on me présentait des mets fins – je m'en délectais –, mon hôte me contait son étrange vie. »[2]

La présence symbolique de la conteuse par excellence est un moyen d'insérer le conte au sein du roman contemporain où la parole dessine, entre les pages, des lignes de fuite analeptiques (du passé) et proleptiques (du futur). Toutefois, ces différentes histoires nous parviennent par le biais d'un narrateur principal ; cela nous conduit, à ce stade de la réflexion, à nous interroger : pourquoi tous les protagonistes se font-ils conteurs, directs et indirects, à la manière de Shéhérazade ? En d'autres termes, à quoi leur sert cette parole et quel est le statut du conteur ?

À l'évidence, la parole offre à l'individu la liberté de s'exprimer, une sorte de force d'existence, dans un monde cruel parce que traversé de violences. Dans les récits de

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 82.
[2] *Ibid*. p. 113.

l'auteur, cette parole apparaît, le plus souvent, comme la seule et ultime puissance qui puisse faire obstacle à l'enfermement et à l'emprisonnement. Par ailleurs, comme on le sait, la *Sultane des Aubes*, Shéhérazade, raconte ses fameuses histoires au roi Shariar, durant de longues nuits. En fait, elle ruse avec le meurtrier afin de sauver sa vie et celle de toutes les femmes menacées, alors, d'une mort certaine :

> « Schéhérazade porte un verbe séditieux, qui ne vise pas à transformer le monde ni les relations des hommes et des femmes, mais à tenir la mort en suspens. Elle ne bouleverse pas, elle bloque, elle gèle, elle suspend et arrête le temps. Oui elle arrête le temps et ne le change pas. Chaque nuit recommencée, elle raconte, relate, reproduit, récite et, en principe, n'invente jamais. »[1]

Ainsi à la manière des *Mille et Une Nuits*, les personnages de Salim Bachi recourent à la parole, dans le but de fuir la réalité accablante. Dans ces conditions, la parole devient le lieu de refuge et une ligne de fuite. Toutefois, à l'inverse de la conteuse, la parole n'a pas, ici, la seule fonction de suspendre le temps. Au contraire, dotée d'un caractère mouvant et hétérogène, elle acquiert un rôle libérateur. C'est pourquoi les deux personnages Hamid Kaïm et Ali Khan, par exemple, sont souvent hantés par le fantôme d'Ulysse durant tout le roman et racontent leurs voyages, même s'ils sont purement imaginaires. Leurs récits véhiculent, tout de même, une certaine image positive et apaisante qui est capable de leur procurer un sentiment d'épanouissement et d'extase. La parole leur permet, également, de construire un monde possible, ou des contrées imaginaires. Mais, dans tous les cas, les histoires racontées ne peuvent être séparées de leur contexte, c'est-à-dire de la grande Histoire. Nous proposons donc une étude de la parole et de son rapport à l'Histoire.

1/2 L'Histoire par le détour du conte

Au fil de notre analyse, il apparaît que la parole agit comme une véritable ligne de fuite dans l'univers de fiction, pour s'étendre jusqu'au monde réel. Nous remarquons, aussi, que les histoires rapportées par les protagonistes sont, d'une manière ou d'une autre, liées à l'histoire de leur pays. D'ailleurs, le discours sur les événements s'enclenche, le

[1] ALI-BENALI, Zineb, « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle, op. cit.*, p. 217.

plus souvent, à travers le souvenir ou la remémoration avec une réflexion permanente sur le présent et l'avenir.

De ce fait, la parole devient un moyen de libération et aussi de résistance. Ainsi, elle devient un outil soit pour critiquer, soit pour s'opposer ou alors pour lutter contre le pouvoir instauré dans Cyrtha. C'est pourquoi, dans *Le Chien d'Ulysse*, Hamid, narrateur en puissance dans le roman, occupe une place importante au sein du récit, juste après celui du narrateur principal, Hocine. En ce sens, il possède un véritable statut de magicien du langage. En effet, le journaliste de Cyrtha sert de modèle et de guide pour Hocine, tout comme les étoiles qui éclairent leur chemin. D'ailleurs, on ne s'étonne guère d'entendre le narrateur nous dire : « Nous veillions à la belle étoile. En sa compagnie (celle d'Hamid), j'appris à reconnaître et à nommer les constellations. Ganymède, Cassiopée, Orion »[1]. Comme nous l'avons mentionné précédemment, les constellations ont une acception symbolique et sont, ici, liées au mouvement intérieur de l'individu et à sa construction identitaire. Ces mêmes étoiles, nommées par le journaliste puis par Hocine, vont aider l'étudiant à retrouver le bon chemin. L'intérieur de son univers mental ressemble et s'identifie, le plus souvent, à celui de sa ville Cyrtha parce qu'il est enchevêtré et compliqué.

Hocine, à son tour et en compagnie de son ami Mourad, se met à critiquer le mouvement des fanatiques de la religion, car l'islamisme envahit Cyrtha, durant la décennie noire, dans le but d'accéder au pouvoir, de diriger et de dominer la société, comme n'importe quel autre courant religieux extrémiste. Le narrateur s'oppose à cela parce que la prise de pouvoir par ces intégristes signifie, pour lui comme pour beaucoup d'étudiants, la réduction des libertés. Dans ces conditions, pour donner libre cours à sa parole, qui semble être prisonnière dans certains endroits de la ville, et exprimer ses points de vue, il emprunte le chemin du savoir, en se rendant à l'université. Cette dernière se situe en dehors de la ville et incarne, en ce sens, l'endroit de la manifestation et de la révolte :

> « La ligne ferroviaire – nous l'empruntions chaque matin – avait été conçue pour conduire les étudiants vers ce lieu de savoir et de connaissance (l'université), perdu en pleine cambrousse, certes, mais soustrait au regard des envieux, loin des émanations incultes et obscurantistes des habitants de Cyrtha […]. De mauvaises langues

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 210.

> insinuaient qu'il s'agissait avant tout d'éloigner de la ville les étudiants perturbés par des idées étrangères à notre culture ancestrale, truffés de mots en « -isme », égalitaires parfois, qui eussent pu contaminer une cité paisible, une cité endormie depuis plus de trois mille ans. »[1]

Il ajoute, sur un ton railleur, une autre réflexion qui décrit la façon dont lui et ses semblables sont perçus par les extrémistes :

> « À l'université, ils (les fanatiques) commençaient à nous regarder d'un œil mauvais. Nous, les mécréants, les infidèles. Faudra bientôt nous chasser, rétablir l'ordre et restaurer la moralité de la nation musulmane. La misère et l'inculture. »[2]

Dans ce lieu du savoir, les deux étudiants, le professeur de littérature et le journaliste, se rassemblent pour parler de la situation de leur pays. Hamid Kaïm donne à entendre à son auditoire une expérience qui permet de prendre conscience face au pouvoir qui gouverne Cyrtha. Cette position de prise de conscience offre la possibilité de s'opposer et de s'affirmer en tant qu'être libre. Ainsi, la parole aide à penser autrement et librement. Mais elle conduit aussi sur le chemin de la contestation, car elle invite et ouvre la voie du mouvement et de la manifestation. En ce sens, les propos du journaliste, tels des mots toxiques, contaminent l'esprit d'Hocine : « À neuf heures du soir, sur le chemin de l'hôtel, les dits de Kaïm commencèrent à distiller leur poison »[3], remarque le narrateur. Tout compte fait, les paroles du récitant, Hamid Kaïm, ont une efficacité profonde sur la personnalité du jeune étudiant et conduisent à sa transformation. De ce fait, on assiste à la transformation intérieure de celui-ci parce qu'il quitte son statut d'être figé et se livre à l'errance, dans les rues labyrinthiques de Cyrtha : « Les dits de Kaïm sont à l'origine de mon errance »[4], nous dit Hocine.

De la même façon, dans le roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, le narrateur principal, par lequel toutes les histoires sont véhiculées dans le récit, paraît être un conteur en puissance. Or, comme le protagoniste Hocine, il est influencé par son ami, le Sénégalais. En fait, Robinson, le sage, est conscient de ce qui se passe dans le monde. Il joue le même rôle que celui du journaliste de Cyrtha parce qu'il exerce une influence sur

[1] *Ibid*. p. 49.
[2] *Ibid*. p. 37.
[3] *Ibid*. p. 145.
[4] *Ibid*. p. 201.

Sindbad qui, souvent, en quête d'amour et de bonheur, semble négliger la réalité : « je restai sans voix devant la raison du plus faible. Il fallait s'incliner et reconnaître du bon sens au Sénégalais »[1], affirme-t-il. Plus loin, il ajoute : « Combien la venue de Robinson nous aurait fait du bien ! Les pieds sur terre, la tête dans les étoiles, il aurait su mettre de l'ordre dans ce monde de faux-semblants »[2]. D'ailleurs, au fil de leurs rencontres, la parole du Sénégalais devient, aux yeux du marin oriental, convaincante. C'est pourquoi, persuadé de ses réflexions et de ses points de vue, il finit par donner raison à Robinson, surtout lorsqu'il est question de la situation socio-politique du continent africain et de ses habitants : « Le brave Robinson avait raison. On vivait dans l'enfer de nos indépendances ratées »[3], précise Sindbad.

Revenons, maintenant, au récit d'Hocine. Ce dernier, au cours de ses déplacements et tout au long du récit, ne manque pas de s'identifier à son aîné : « Incapable de se départir de ses rêves, le journaliste se condamnait au voyage. Sans doute lui ressemblai-je »[4], confirme-t-il. L'errance est bénéfique pour Hocine parce qu'elle se traduit, comme nous l'avons constaté, en une prise de conscience, au cœur du labyrinthe. C'est pourquoi, sur le chemin du journaliste et lors de ses déplacements, il s'aperçoit que son errance et ses aventures ont une signification. En outre, nous remarquons, vers la fin du récit, que le narrateur a mûri et s'est forgé un esprit rebelle, c'est-à-dire un esprit critique, qui lui permet de se révolter contre les assassins de sa ville, ceux qui lui dérobent sa jeunesse et brisent son destin.

De ce fait, la parole possède un pouvoir magique et agit sur les êtres de manière efficace. En ce sens, peut-être, sans la présence et le récit du journaliste, nous n'aurions pas assisté à l'errance d'Hocine et à tous les évènements qui s'ensuivent : « Je crois savoir que sans l'histoire de cet homme jamais il ne serait advenu le plus infime des évènements consignés dans ce journal »[5], nous confirme le narrateur. De ce point de vue, la parole peut se révéler bénéfique pour certains individus, parce qu'elle conduit sur le chemin de la liberté. Mais elle peut s'avérer dangereuse pour d'autres. Par exemple, chez Mourad, le

[1] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 96.
[2] *Ibid*. p. 120.
[3] *Ibid.* p. 128.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 250.
[5] *Ibid*. p. 145.

proverbial, « les mots partaient comme des balles, et blessaient »[1]. Si la parole est utilisée dans le but de sauver et de libérer les individus de l'oppression, elle peut aussi conduire à la destruction et à la condamnation. C'est le cas du journaliste de Cyrtha qui, en temps de guerre, écrit des articles pour dénoncer, à travers des mots poignants, les abus et les scandales qui rongent sa ville. D'ailleurs, lorsque les terroristes débarquent chez lui, ils détruisent toutes ses pensées en brûlant ses écrits. Dans ces conditions, la ligne de fuite peut perdre son caractère de dynamisme et de mouvement. De ligne de fuite, la parole devient prisonnière, comme l'est son possesseur, Hamid Kaïm. L'anéantissement de l'œuvre du journaliste par le feu, signifie, symboliquement, la perte et la mort de sa ville avec son peuple. Le personnage décrit ce fait sur un ton amer :

> « Je regardais les fragments de mon œuvre, Cyrtha en ruine. Ils l'avaient anéantie. Ils s'étaient introduits à la faveur de la nuit. Les mûrs bâtis pierre à pierre, mot à mot, tout cela volait maintenant en éclats. Les rues s'abîmaient dans l'eau ; et Cyrtha, renversée, voyait ses remparts crouler en écume incarnate. Des incendies, ça et là, entre les maisons de pierre, mangeaient la nuit, trouaient le ciel. Plus rapides que le son, ils couraient de toit en toit, volaient de fenêtre en fenêtre. Les vitres explosaient sous l'action du feu. Les pages se tordaient. »[2]

Dans ce même récit, une autre scène emblématique montre, en effet, que cette parole dangereuse peut aussi conduire l'individu à la mort. Lorsque le narrateur rencontre le fou qui cherche Ithaque, durant la nuit, ce dernier est pris pour un terroriste. C'est pourquoi il se fait tuer par des policiers, pour avoir prononcé le nom de la ville d'Ulysse. Un des policiers les interroge :

> « - Que faites-vous ici, tous les deux ? questionna le chauffeur
> - Je cherche Ithaque ! hurla le fou.
> Trois hommes descendirent de la voiture. Armes au poing, ils nous encerclèrent. Le fou continuait à hurler :
> - Ithaque ! Ithaque ! Ithaque ! […]
> Vas-tu te taire ! lança sourdement un des hommes,
> Ma patrie ! Ma chanson ! rugit le fou.

[1] *Ibid.* p. 224.
[2] *Ibid.* p. 125.

Ils ouvrirent le feu. »[1]

Au moment de la guerre civile, la peur et la paranoïa règnent. Des individus risquent de perdre leur vie pour avoir prononcé un seul mot, mal compris ou douteux. Ainsi, l'auteur met en scène, sur le mode de l'humour noir, le fou tué par le policier qui, par confusion et par ignorance, croit se débarrasser d'un terroriste dangereux. Dans son esprit et sur un ton ludique, « Ithaque » devient « attaque ». Le policier explique : « On a éliminé un dangereux individu qui voulait attaquer quatre membres de la brigade de répression du banditisme? Il n'arrêtait pas de hurler : À l'attaque! À l'attaque! »[2]. D'un côté, ceci montre que le manque de culture conduit à des comportements aberrants : « Quand je raconterai cette histoire à Mourad, il n'en reviendra pas. D'ailleurs personne ne croira que quelqu'un puisse se faire abattre pour avoir lu Homère »[3], précise Hocine. De l'autre, Salim Bachi montre que, dans cet univers irrationnel, tout devient tragique et absurde. L'absurdité des faits témoigne d'une perte de valeurs et conduit à une dégradation totale de l'homme au milieu de cette société déchue. Martine Mathieu-Job, dans l'article où elle analyse *Le Chien d'Ulysse*, commente, effectivement, cette même scène qui, selon elle, est tragique et se présente sous les traits de la fable. Mais elle la rattache au pouvoir de la littérature, c'est-à-dire à celui de l'intertextualité et de la création :

> « On ne peut effectivement faire de cet épisode qu'une approche allégorique qui, sous la dénégation, lit l'importance capitale accordée à la littérature […]. Loin de mourir pour avoir lu Homère, l'écrivain Salim Bachi est né, on le sent, d'avoir consulté les livres, et sa bibliothèque innerve en une intertextualité foisonnante sa propre création.»[4]

Par ailleurs, si cette parole a pour objectif, par exemple, de critiquer un système, de s'opposer à des idéologies et de contester des propositions, elle se définit, avant tout, comme une action dans l'univers arabo-musulman. Pour comprendre cela, nous allons revenir sur l'étude de l'anthropologue et psychanalyste algérien Malek Chebel. Ce dernier, dans l'ouvrage intitulé *La Féminisation du monde*, revient sur l'analyse de la parole comme une action dans l'univers des *Mille et Une Nuits*. L'auteur remonte jusqu'aux origines de la

[1] *Ibid*. p. 151.
[2] *Ibid.* p. 155.
[3] *Idem*.
[4] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit*., p. 348.

fondation de la nation arabe. Il pose, d'emblée, une interrogation primordiale, celle de l'importance du rapport des Arabes avec la parole. Selon Malek Chebel, la parole est ce rapport dont il est question, et elle trouve son origine dans l'espace lisse qu'incarne le désert, favorable aux lignes de fuite, au moment de la révélation du prophète Mahomet, dans un contexte où l'homme, toujours en quête de vérité, ne peut être guidé que par la lumière divine. Pour démontrer cela, l'auteur recourt à l'épisode de la grotte Hîra[1], que nous avons cité précédemment lorsque nous avons analysé *Le Silence de Mahomet*. Rappelons que, lorsque l'ange Gabriel se présente à Mahomet, nous avons noté qu'il lui demande de lire : « *Iqra* » (lis), lui dit-il, une première fois, une seconde fois, une troisième fois, voire plus. Ceci justifie, en partie, la quête du pouvoir des fanatiques dans *Le Chien d'Ulysse* lorsque la religion est sortie de son contexte premier, celui de re-mettre l'homme sur le droit chemin, pour justifier une fonction politique et des intérêts personnels. À propos de cela, Malek Chebel souligne :

> « En ceci qu'il (le rapport) est la transposition et la répétition toujours créatrice de la Vérité divine donnée aux hommes grâce à l'intercession du Prophète. Or pour le musulman la Parole est action : « Lis ! » dit l'ange Gabriel à Mohamed réfugié pour les besoins de sa méditation dans la caverne de Hira. Lis, dit-il encore. « Je ne sais pas lire ! » répond le Prophète, comme saisi soudainement d'une « impuissance de la Parole ». « Lis au nom de ton Seigneur qui a créé… » : c'est ainsi que débute la révélation islamique. Lecture, récitation, mémoration, répétition, nouvelle lecture, tout fonctionne comme si le langage humain était juste un alibi pour donner précellence à la Parole divine […]. Enfin sur un plan sociolinguistique – et politique –, celui qui détient la Parole sacrée détient le pouvoir. »[2]

Le recours à la parole sacrée, comme action, trouve un écho dans l'univers profane et violent de l'auteur lorsque Mourad, ami du narrateur, lui demande de lire : « Lis, me disait-il. Lis ! Au nom de celui qui… »[3], confirme Hocine. Le narrateur vit, à peu-près, la même situation lorsqu'il rencontre le Temps, incarné par le Cyclope. Ce dernier a, en effet, lu tous les livres sacrés et demande, maintenant, à Hocine, de l'imiter en lisant à son tour :

[1] Cf. p. 220-220.
[2] CHEBEL, Malek, *La Féminisation du monde – Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996, p. 41.
[3] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 240.

> « – Ne te moque pas de moi, les livres je les ai lus, tous, tous lus et absorbés : les livres que Dieu nomma, nous présenta comme je te présente ma bouteille, et nous ordonna de consulter – « Lis, lis », m'enjoignit-il […]. »[1]

Ainsi, dans cet univers où l'Histoire s'approprie les traits de la fable parce qu'elle est transmise par le biais du conte, il semble que les conteurs, qui détiennent la parole (ligne de fuite masculine), sont, essentiellement, masculins. Toutefois, la présence du texte des *Mille et Une Nuits* et le recours à la figure de Shéhérazade dévoilent un autre monde qui risque d'être caché, celui des conteuses (ligne de fuite féminine) que nous allons examiner. Ainsi, si la parole est vraiment magique et si ceux et celles qui la possèdent sont qualifiés de magiciens et de magiciennes des mots, nous continuons cependant nos interrogations et cette fois nous nous demandons : d'où proviennent alors toutes ces histoires ? Quelle place occupe la femme dans l'œuvre de l'auteur et dans la transmission de l'Histoire et de la mémoire ?

2/ Pour un univers au féminin

Depuis la nuit des temps, on le sait, « raconter des histoires, c'est s'initier au rôle de mère, c'est imiter Mme Darling qui avait ravi Peter avec le conte de Cendrillon »[2]. En revanche, « écouter, c'est être enfant »[3]. Dans le roman de Salim Bachi, nous remarquons que les personnages de Hamid Kaïm et de Robinson, par exemple, incarnent le rôle de mère dans la mesure où ils se chargent de raconter les histoires. Les histoires de Cyrtha et de Carthago sont transmises à Hocine et à Sindbad. Ces deux derniers jouent le rôle d'enfants attentifs à tous ces contes. Ce jeu de la transmission nécessite donc la présence d'un émetteur et d'un récepteur entre les personnages et pose une autre question récurrente dans la littérature maghrébine, celle des origines et précisément ici celle de l'origine des contes.

2/1 Shéhérazade et la Kahéna, gardiennes de mémoire

On ne peut pas parler de parole féminine sans recourir à la conteuse des *Mille et Une Nuits*. Il nous faut donner une brève introduction, à ce texte majeur, pour bien saisir le

[1] *Ibid.* p. 150.
[2] CHELBOURG, Christian, *Le surnaturel – Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006. p. 26.
[3] *Ibid*. p. 26.

contexte dans lequel Salim Bachi place ses récits. Le recueil des *Nuits*, probablement d'origine indo-européenne[1], est né entre le IX^e^ et le X^e^ siècle environ. C'est un ensemble de textes, d'origines inconnues, composé de contes principaux et d'autres secondaires. Par la suite, ce recueil est introduit en Europe[2] par différentes voies, terrestres ou maritimes, en particulier la Méditerranée, lieu de la diversité culturelle, souvent évoquée dans les romans de l'auteur. D'ailleurs, il doit son immense succès, entre 1704 et 1717, à la célèbre traduction d'Antoine Galland. De ce fait, il devient, très vite, le symbole de la littérature orientale et le miroir tendu d'un Orient qui se veut réel et imaginaire à la fois. S'ensuit la traduction de Joseph-Charles Mardus, entre 1899 et 1904. Des années plus tard, en 1960 puis en 1980, paraît la traduction de René Rizqallah Khawam. La particularité de ces contes mythiques vient du fait qu'ils sont porteurs d'une parole fondée sur la transmission et la communication et qui, par la suite, devient une ligne de fuite universelle. Une autre singularité, dont fait preuve ce texte, est la place accordée à la femme dans l'univers et la façon dont elle participe à la création de celui-ci. Selon Hiam Aboul-Hussein, les *Nuits* sont le seul mythe[3] propre à la tradition arabo-islamique :

> « A défaut de mythe proprement arabo-islamique et littérairement exploitable avec succès, il existe heureusement les *Mille et une et Nuits* dont les contes ont fait rêver

[1] Soulignons que Shahryar est un roi qui règne en Perse et dont l'empire s'étend jusqu'en Inde. Ceci explique l'origine de ce conte populaire, à la fois persane et indienne. Au sujet de l'origine des contes populaire : Cf. Charles Martens, « L'origine des contes populaires (suite) », in *Revue néo-scolastique*, n° 4, volume 1, 1984, 359-384.

[2] Cf. Richard Van Leeuven, « Orientalisme, genre et réception des *Mille et Une Nuits* en Europe », in *Les Mille et Une Nuits en partage* ; sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Paris, Actes sud, 2004, p. 120-141.

[3] *Les Mille et Une Nuits* sont diffusées à partir du IX^e^ siècle, c'est-à-dire deux siècles après l'avènement de l'islam. Ces récits sont considérés comme un mythe fondateur de la culture orientale et Shéhérazade comme la figure symbolique de cet univers. Il faut souligner que durant l'Antiquité ou période pré-islamique (*jâhilîya*), les Arabes, surtout ceux de la péninsule d'Arabie, vénéraient des idoles, à l'image des cultes païens célébrés, par exemple, par les Pharaons ou les Grecs. Ainsi, leur croyance était liée à des divinités. Nous pouvons citer *al-Lât*, déesse du soleil et de la féminité, *al-Uazzâ*, déesse de la fertilité, assimilées à Aphrodite/Vénus, *Manât*, déesse du destin, associé à Némésis (la colère et la vengeance). Ces trois divinités, principalement méquoise, sont citées dans le Coran. Cf. *Le Coran, op. cit.*, p. 655. Toutefois, lorsque l'islam, religion monothéiste et rigoureuse, s'est imposé dans cette région de façon définitive, il a chassé toute ses croyances et effacé le paganisme et donc la mythologie indo-iranienne. Ainsi, l'Arabie s'est arabisée et islamisée. Les cultes antiques ont pu être transmis par le biais de la littérature. Hiam Aboul-Hussein, dans l'introduction de son ouvrage *Chéhérazade – Personnage littéraire*, explique ceci et l'absence de mythes chez les Arabes : « Les éléments de la mythologie et de l'épopée iraniennes qui étaient ainsi à la disposition des historiens, des poètes et des littérateurs auraient pu alimenter une littérature épique et héroïque en langue arabe […]. ». « […] il n'existe chez les Arabes aucun thème spécifique dont on puisse retrouver une illustration littéraire justifiant une monographie digne de figurer à côté des études consacrées aux grands mythes de l'humanité ; et l'on peut affirmer que la notion de « mythe » […] est, aussi paradoxal que cela paraisse, étrangère à la langue arabe, au point que la traduction du terme donne lieu à des discussions qui sont loin d'être closes ». Cf. Hiam Aboul-Hussein, *Chéhérazade – Personnage littéraire*, Alger, S.N.E.D, 1976, p. 6.

> tant de lecteurs occidentaux, excité l'imagination de tant d'écrivains et constitué une source si féconde d'inspiration […]. Chéhérazade, dont le talent est admiré tant en Orient qu'en Occident, est devenue peu à peu un personnage littéraire diversement exploité, et l'on peut même affirmer qu'un véritable mythe s'est constitué autour de son nom. A une époque où paraissent tant d'ouvrages sur les grands mythes de l'humanité et, plus précisément, sur les personnages réels ou imaginaires qui sont à l'origine d'une foule d'œuvres littéraires, il n'était pas possible de laisser une fois de plus la littérature arabe à l'écart ; il convenait même, en un temps où l'Occident reprend conscience des apports de la civilisation arabo-islamique, de mettre en évidence un témoignage aussi éloquent de la féconde interpénétration des cultures que cette Chéhérazade, inventée par un conteur anonyme, découverte par des auteurs occidentaux et remise en scène, avec talent, par des écrivains de langue arabe qui comptent au nombre des plus célèbres. »[1]

À ce moment de notre étude, il nous semble opportun de préciser le motif qui introduit au conte des *Nuits*. Ainsi, pour faute d'adultère, *Alf Layla wa Layla*[2] (*Les Mille et Une Nuits*) s'ouvre sur l'exécution de la femme par son époux et roi de perse, Shahryar. Cet acte inclut toutes les femmes dans leur traîtrise et les condamne à la mort. Entraînant le roi dans une folie obsessionnelle, celui-ci décide de se venger en se mariant tous les jours avec une vierge. Mais, malheureusement pour elle, cette dernière est tuée le lendemain de ses noces. Lorsque le tour de la fille aînée du vizir, Shéhérazade, advient, celle-ci décide de ruser avec Shahryar, en complotant contre celui-ci avec sa sœur Dinarzade. Ce stratagème, comme chacun le sait, consiste à raconter des histoires et à les interrompre le moment venu, c'est-à-dire à l'aube afin de maintenir le futur meurtrier en suspens. Comme le roi, le lecteur est, à son tour, ensorcelé par ces contes et entraîné puis dérouté par des labyrinthes narratifs :

> « Après plusieurs nuits […], ce fut le tour de Schahrazade, fille du Grand Vizir lui-même, l'équivalent en somme de notre premier ministre. Grâce à son intelligence et à sa ruse, Schahrazade allait ainsi tenir en haleine le roi durant un grand nombre de nuits en lui racontant des histoires fabuleuses qu'elle interrompait judicieusement lorsque

[1] ABOUL-HUSSEIN, Hiam, *Chéhérazade – Personnage littéraire, op. cit.,* p. 7.
[2] Une exposition sur *Les Mille et Une Nuits* (**ألف ليلة وليلة**) prend place à l'Institut du Monde Arabe, à Paris, entre le 27/11/2012 et le 28/04/2013.

> l'intrigue était bien ficelée, pour ne les reprendre que le lendemain. Le lecteur, captivé par la richesse du récit, se laisse mener par le bout du nez un peu à la manière du roi.»[1]

Si donc Shéhérazade raconte ces fameuses et interminables histoires, sans s'arrêter et pendant longtemps, c'est parce qu'elle est, au sens de Gilbert Grandguillaume, douée de culture raffinée et étendue. Cet auteur le confirme dans son article « Entre l'oral et l'écrit », lorsqu'il analyse l'héritage de la transmission dans la culture arabe, en se servant du texte des *Mille et Une Nuits* comme archétype. Il souligne :

> « Toutes les versions arabes et les traductions sont unanimes sur ce point : Shaharazade était imprégnée de la transmission écrite d'un savoir universel, elle avait lu '' tous les livres '', ou quelquefois '' plus de mille livres ''. »[2]

Certes, dans les romans de Salim Bachi, les conteurs ont aussi probablement lu, mais les histoires qu'ils racontent à leurs récepteurs n'ont pas de véritables auteurs. En fait, ce sont des contes dont l'origine se reconnaît à travers *la source des histoires* et qui, d'ailleurs, se trouve dans *le fond des océans de l'Histoire*. De ce fait, les premiers contes que nous rapporte la voix du journaliste de Cyrtha émanent des contes ancestraux parce que, de toute évidence : « Rien ne se crée à partir de rien ; les nouvelles histoires naissent des anciennes »[3]. Ainsi, le narrateur du roman *Le Chien d'Ulysse* ne se fait pas seulement l'auditeur du journaliste Hamid Kaïm, il est également l'auditeur de sa grand-mère Lalla Fatma, de son vivant. À ce sujet et sous la forme d'un monologue, Hocine déclare :

> « Ma grand-mère, Dieu ait son âme, me contait les menus faits, les histoires, les légendes infondées qui circulaient depuis des siècles sur le compte de Cyrtha. Toi-même, Hocine, tu comprends maintenant ce que je tente de t'expliquer. On a tous, ici, une grand-mère qui ânonne ces redoutables fariboles. Comment lutter contre l'invasion enfantine ? Contre le mensonge de source maternelle ? »[4]

Ce même personnage féminin, qui paraît occuper un second rôle, est présent et revient habiter les pages du roman *Amours et aventures de Sindbad le Marin*. En effet,

---

[1] CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 225.
[2] GRANDGUILLAUME, Gilbert, « Entre l'écrit et l'oral : la transmission – Le cas des *Mille et une nuits* », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle, op. cit*., p. 54.
[3] GANAPATHY-DORÉ, Geetha, « L'hybridité perturbante des *Mille et Une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyyih Nakhjavani », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle, op. cit.*, p. 154.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 199-200.

dans ce récit, Lalla Fatma[1] est également la grand-mère du marin oriental. Elle est assimilée à « une divinité antique, vestale d'un culte oublié et pourtant sacré »[2]. Elle aussi est détentrice de beaucoup d'histoires. L'une d'elles, particulièrement, nous intéresse. Il s'agit du conte célèbre portant sur le réveil du dernier Dormant. Lalla Fatma connaît parfaitement cette histoire dont la prophétie semble se réaliser puisque le Dormant, accompagné de son chien, est de retour. Il accoste à Carthago et fait la rencontre de Sindbad qui, après une longue promenade dans les rues de la ville, portée par une méditation sur les temps modernes, l'invite chez lui, c'est-à-dire dans la maison où il habite avec sa grand-mère. Cette dernière l'interroge sur sa mystérieuse visite afin de vérifier l'exactitude de la légende, une légende transmise, de génération en génération, grâce à la force de la parole du conte. Cette ligne de fuite essentiellement féminine joue un rôle déterminant dans la sauvegarde et la transmission des contes, dans la mesure où elle est capable de tisser des liens symboliques qui, certainement, assurent la survivance des hommes au fil de l'Histoire :

> « - Tu es l'homme dont parle la prophétie, dit-elle d'une voix dont la juvénilité contrastait avec le masque momifié.
> - Je suis Personne.
> Elle eut un mouvement de recul qu'il perçut en dépit de peu de clarté qui régnait dans la chambre recouverte de tapisseries […].
> - Tu ne dis pas tout, ajouta la vieille femme. La prophétie est plus claire.
> - Que dit-elle Lalla Fatma ? demanda Sindbad […].
> - Tu es venu voir ce qu'ont fait les hommes de ce pays ? Tu es là pour le Jugement […]. Ce jour est-il advenu pour que nous ayons peur de toi ? »[3]

Pour l'essentiel, ce qui importe dans ces deux extraits est cette présence, incontournable, de la figure féminine dans les récits de l'auteur. Salim Bachi donne à la femme une place à part entière parce que celle-ci est gardienne de mémoire, qu'elle est aussi capable de la reconstruire et ainsi de lutter contre l'effacement des traces. En ce sens, le choix du recours à la figure de *La Kahéna* n'est pas anodin. Au contraire, cette guerrière,

[1] Ce personnage, comme tant d'autres, intervient dans presque tous les romans de l'auteur. Ceci est, comme nous l'avons souligné ailleurs, une technique propre à Salim Bachi dont la volonté est peut-être de familiariser le lecteur avec son univers, mais aussi de donner un sens fort et profond à la construction des intrigues de ses récits.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit*., p. 53.
[3] *Ibid*. p. 53-54.

qui jusqu'à nos jours persiste dans la mémoire des hommes, est un exemple de résistance féminine, au sein d'un monde qui se veut violent et cruel. La reine berbère s'incarne, comme nous l'avons souligné ailleurs, dans une villa d'anciens colons. Cette demeure, aux traits énigmatiques, qui renferme différentes histoires, transporte le lecteur à travers l'Algérie coloniale et postcoloniale. Elle l'invite, aussi, à franchir le seuil de cet immense palais, tissé de mystères, où s'entremêlent des récits de toute une génération, ayant grandi au cœur même de cette villa.

Tous ces récits sont, bien entendu, transmis par la voix de la conteuse anonyme. Toutefois, il faut attendre presque la fin du récit dans lequel l'auteur nous apprend un peu plus, au fil de la lecture, l'identité de cette narratrice. En effet, celle-ci n'est, en réalité, que la personnification de la mort. La mort, sous les traits d'une femme séduisante, se présente au narrateur Hamid Kaïm, mais elle ne l'emporte pas. Elle attend la fin de son récit. Ainsi, dans ce roman, il semble que Salim Bachi fasse l'éloge du conte et de l'oralité, en exaltant la parole ancestrale. L'extrait suivant rend compte de l'intrigue du livre. La Mort, en personne, décrit l'agonie du journaliste de Cyrtha :

> « Hamid Kaïm, que les éclats de lumière éblouissaient, se demandait s'il n'avait pas rêvé. *La Kahéna* n'existait pas, pas plus que Cyrtha, la ville retrouvée de ses enfances. Il n'était jamais revenu ici ; en vérité, agonisant sur son lit d'hôpital, il se remémorait sa vie et l'agrémentait d'épisodes féeriques et baroques ; et ses plus belles créations, il en était certain, s'incarnaient en une maison au nom de reine berbère et en une ville, large, immense, trépidante, Cyrtha, que le plus fou des poètes n'eût jamais osé inventer ; il mourait sous les balles d'un terroriste et sa cervelle épandue mijotait ces dernières images en entremêlant songes et désirs d'écrivain. Et cette femme, il lui parlait depuis trois nuits, n'était qu'une représentation séduisante de la mort ; prête à le faucher, elle attendait seulement le fin de l'histoire. »[1]

Nous remarquons que les histoires, rapportées par la grand-mère de Sindbad et d'Hocine et aussi par la narratrice dans *La Kahéna*, sont racontées durant la nuit, à la manière de Shéhérazade. La nuit est, nous le savons, un élément temporel significatif et emblématique dans l'imaginaire de Salim Bachi. Certes, elle est le moment propice au conte, mais elle est, en outre, le moment qui correspond à l'apparition des constellations,

[1] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 278-279.

Ganymède, *Cassiopée* et *Orion*, et donc de l'illumination de l'individu. En fait, l'évocation des astres, symbole d'un mouvement cyclique et continuel, agit de manière directe sur la parole qui, à son tour, devient mouvante. La nuit inscrit, aussitôt, les récits des protagonistes dans un univers d'extrême mobilité et d'instabilité, et empêche la cristallisation de cette parole ancestrale. Ainsi, l'aspect dynamique de la parole permet à ces conteuses en puissance de se déplacer d'un univers à un autre, d'une époque à une autre et, surtout, d'une histoire à une autre.

C'est grâce à cette parole voyageuse, telle la ligne de fuite, que les conteuses de Salim Bachi préservent l'histoire de leur pays dans une volonté de reconstruire la mémoire. Ainsi, la parole permet, selon l'expression de Michel de Certeau, de faire revivre les morts, de leur donner une place parmi les vivants, ou alors de combler « l'espace laissé par les morts »[1] par l'intermédiaire du conte, peuplé par différentes figures mythiques. Nous assistons, pour ainsi dire, à l'immortalité de ces figures.

Ainsi, les morts dont il est question dans *La Kahéna* sont des fantômes qui, sans cesse, reviennent hanter l'ancienne demeure du colon. En effet, cette immense maison, telle que décrite dans le récit, rappelle le palais des *Mille et Une Nuits*. La présence d'un palais et d'une conteuse est synonyme de la présence inévitable de Shéhérazade. Pour cette raison, on pourrait presque avancer que c'est un récit féminin dans la mesure où l'intrigue s'ouvre sur le récit d'une femme et s'achève de la même façon. La figure de la femme, au sens de Salim Bachi, a pour objectif de garder le monde en vie, au travers et grâce à la parole. Le roman de *La Kahéna* n'a pas été remarqué comme un récit célébrant le féminin, mais cette question est relevée par un intervieweur. Lors d'un entretien sur le phénomène de la féminisation de l'univers et la présence de la conteuse par excellence, Salim Bachi, en s'adressant à son interlocuteur, précise :

> « Merci de relever que *La Kahéna* est un roman féminin. J'en suis très fier et cela n'a pas été souvent remarqué. Shéhérazade dans *La Kahéna* est celle qui sauve le monde de l'oubli et donc de la mort. Elle est la parole qui fait resurgir les spectres qui peuplent les recoins de la grande maison algérienne. J'ai cherché à faire du lecteur une femme, une Shéhérazade en puissance. Cela m'amusait de féminiser le monde. C'est

[1] MARTIN, Hervé, « À propos de « L'opération historiographique » », in *Michel de Certeau – Les chemins d'histoire*, sous la direction de Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Michel Trebitsch, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002, p. 108.

peut-être cela le plus important chez elle : elle féminise le monde. Elle le civilise par la parole. C'est la victoire du verbe sur le glaive. »[1]

Par ailleurs, la présence des *Mille et Une Nuits* dans l'univers de l'auteur, par-delà son aspect de mouvance et d'instabilité, donne une autre interprétation aux contes, qui se récitent pendant la nuit. Dès lors, le titre de l'ouvrage place le récit dans un cadre spatio-temporel précis et invite donc à un voyage, essentiellement nocturne. La nuit et le jour sont deux temporalités différentes qui s'opposent et, en même temps, se complètent parce qu'elles alternent constamment. Précédemment, nous avons eu l'occasion d'étayer cette image métaphorique de l'écoulement du temps. En fait, nous l'avons montré en expliquant que la succession de ces deux temporalités, qui crée une image forte à visée symbolique, est présente principalement dans les textes fondateurs sacrés et mythiques à la fois.

En outre, ce qui semble intéressant dans cette démarche, en vue de féminiser le monde et donc de l'améliorer, est le rapport de la parole avec le temps. Shéhérazade, on le sait, raconte ses innombrables histoires durant la nuit. Dans la tradition arabo-musulmane, les contes sont souvent racontés à ce moment précis. De façon inverse, le jour représente une menace d'effacement pour ces paroles. Malek Chebel, dans *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, examine l'aspect protecteur pour la parole que procure la nuit. Comme le titre de son ouvrage l'indique, il a recours à une analyse psychanalytique afin de montrer la dimension protectrice de la nuit pour la parole qui, semble-t-il, n'est possible qu'à ce moment précis. En fait, selon cet auteur, la parole est intimement liée au corps et à sa posture. Contrairement à la position debout, l'emplacement du corps allongé facilite l'élaboration et la répétition des mots. D'ailleurs, la célèbre et récurrente formule par laquelle s'introduisent les contes arabes, mais aussi occidentaux, par exemple les contes de Perrault[2], est toujours la suivante : « *kan ya makan* » (« il était une fois »). Malek Chebel illustre son propos en recourant au récit de la trois cent quatre-vingt-cinquième nuit. En effet, lorsqu'un des personnages, Ishak fait des promesses à Al Mâmoun (*Le mariage d'al-Ma'mûn*), il s'aperçoit que ses paroles se sont effacées pendant le jour. L'auteur écrit :

[1] http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 17/03/2013.

[2] L'écriture intertextuelle rend visible le recours au conte, notamment lorsque Salim Bachi évoque les métamorphose de Cyrtha, en comparant la ville-femme à Cendrillon : « […] la folle (Cyrtha) louait carrosse et devenait citrouille. Un conte ? ». Cf. Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 118.

> « Dans d'autres occurrences, il est fait mention de la tradition arabe selon laquelle le jour efface les paroles de la nuit […]. Au Maghreb, il n'y a pas si longtemps, la position du corps influait directement sur la validité d'une promesse ou d'une parole donnée, comme si le psittacisme des mots se révélait plus facilement lorsqu'on était allongé ou couché et moins lorsqu'on était debout. »[1]

À en croire l'analyse de Malek Chebel et même si notre étude est ici orientée vers la figure de la conteuse, on ne s'étonnera pas du fait que le conteur-kamikaze du roman *Tuez-les tous* raconte à son amante l'histoire mythique du *roi des oiseaux.* En vérité, cela n'est qu'un détour, qui peuple la nuit, de la vraie histoire, c'est-à-dire celle de la destruction des *Twin Towers*. Ainsi, ce n'est pas un hasard si les deux protagonistes gardent une position allongée sur le lit. De plus, ils sont nus comme les époux des origines, Adam et Ève, et le conte du narrateur commence par « il était une fois ». Effectivement, il lui dit : « il était une fois un oiseau, le roi des oiseaux […] »[2]. Tout le roman est fondé sur des répétitions parce que la pensée du kamikaze, en forme de ritournelle, est en boucle et cyclique.

Toutefois, ce conteur a une particularité dans sa façon de raconter ses histoires. À l'inverse des autres conteurs et conteuses, qui font le va-et-vient entre le passé et le présent par le biais de la parole, le kamikaze, lui, ne cherche nullement à revenir en arrière et à faire revivre le passé, ou plutôt son propre passé. D'ailleurs, il éprouve une incapacité à communiquer avec son amante qui l'interpelle de nombreuses fois : « il ne comprit pas »[3]. Au lieu de répondre aux questions de son auditrice, il préfère poursuivre son histoire dans la mesure où, lui, « comprenait ce qu'il avait voulu dire »[4]. En ce sens, parce que le passé est plein d'obscurité et de tristesse, le kamikaze cherche à le fuir, en recourant au récit mythique des oiseaux et, par là, il anticipe son acte fatal du lendemain. Ceci est une façon, pour lui, de se projeter dans un futur proche… très proche parce que la durée qui le sépare de l'attentat est brève et ne s'avère être, finalement, que de quelques heures.

Ainsi, comme nous l'avons souligné plus haut, ces histoires, qui sont transmises pendant la nuit, ont un caractère d'instabilité et de mobilité, et semblent faciliter un voyage dans l'Histoire et la mémoire. En outre, elles ont le pouvoir de libérer les individus du

[1] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 54.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 83.
[3] *Ibid.* p. 83.
[4] *Ibid*. p. 84.

figement identitaire. Ce déplacement métaphorique, ou plutôt cette *rihla*[1], selon le mot de Malek Chebel, procure une dimension salvatrice au conte, ce qui traduit une forme de résistance de la parole à travers les âges.

Toutefois, les conteuses, auxquelles nous avons fait allusion dans cette sous-partie, sont des figures essentiellement littéraires et appartiennent à la culture orientale. Mais, comme l'indique l'ouvrage *L'imaginaire arabo-musulman* de Malek Chebel, la culture arabe recouvre aussi le monde sacré. De même, la présence d'un cycle religieux dans l'univers romanesque de Salim Bachi nous conduit à explorer cette sphère du religieux, avec une opposition continuelle entre profane et sacré. C'est pourquoi nous allons conclure l'étude de ce chapitre sur la parole, comme une ligne de fuite, en examinant le statut de la conteuse sacrée. Cela nous permettra de voir quelle place l'auteur accorde à la femme spirituelle, dans sa démarche de féminisation de l'univers.

2/2 Khadija et Aïcha ou la parole sacrée

L'évocation du cycle religieux de Salim Bachi trouve un écho dans la lecture de ses deux romans, *Tuez-les tous* et *Le Silence de Mahomet*. Nous choisissons le second récit parce que, dans cette œuvre, il est question de ligne de fuite féminine. En effet, dans ce texte, à la fois hagiographique et polyphonique[2], il est question de deux femmes vénérées dans la tradition musulmane. Il s'agit de la première et de la dernière épouse du prophète Mahomet, Khadija et Aïcha. Il convient de souligner le choix de l'auteur de faire parler ces deux conteuses. En fait, il faut préciser que ces deux épouses emblématiques jouent un rôle fondamental dans la vie du prophète de l'islam et occupent une place importante dans l'univers des musulmans, jusqu'à nos jours. Il semble ici que la parole, particulièrement féminine, soit divisée entre une voix profane, figurée par Shéhérazade et la *Kahéna*, et une voix sacrée, incarnée par Khadija et Aïcha. Cela compose une stratigraphie, comme nous l'avons mentionné au début de cette partie[3].

---

[1] CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman, op. cit*., p. 223. Le mot féminin *rihla*, d'origine arabe, veut dire littéralement voyage. Cela désigne aussi un genre littéraire arabe qui met en scène des récits de voyage. Nous avons évoqué ailleurs (dans la deuxième partie) un exemple de voyageur arabe en citant l'explorateur Ibn Battuta. Ses différents voyages à travers le monde forment une *rihla* au sens propre du mot.

[2] Dans *Le Silence de Mahomet*, les conteurs, deux narrateurs et deux narratrices, représentent des figures importantes dans le monde des musulmans. Ces quatre voix se partagent les rôles pour raconter la vie du prophète.

[3] Cf. p. 80.

Le Silence de Mahomet s'ouvre par la voix de Khadija, première épouse de Mahomet et première femme convertie en islam ou première dame de l'islam. Les lignes d'ouverture du roman commencent, en effet, par le récit de la grotte, c'est-à-dire celui de la révélation ; puis elles remontent le temps, en analepse, jusqu'à l'enfance du prophète. À travers la voix de cette conteuse, le lecteur glisse dans l'univers de l'Arabie pré-islamique, à la découverte de la jeunesse de Mahomet. La biographie de celui-ci dévoile une des facettes, le plus souvent masquée, de la femme arabe. En fait, lorsque le lecteur plonge dans le récit rapporté par cette conteuse, il découvre, en même temps, la vie et les conditions des femmes de l'époque. Khadija est une Shéhérazade avant l'heure, elle vit dans un palais parce qu'elle est riche et appartient à un rang supérieur, celui de la célèbre tribu polythéiste d'Arabie, Qouraych. Elle est aussi une « grande dame »[1], une femme d'affaires au sens où elle dirige son propre commerce de caravanes et engage Mahomet, parmi d'autres bédouins, à son compte :

> « Enchanté, Maysara me raconta ce qu'il avait vu et je me félicitai d'avoir engagé Mohammad. […] Je vivais accompagnée de mes enfants et de mes servantes dans une immense demeure blanche […]. La maison comme toutes celles des Qouraychites aisés comprenait de nombreuses pièces en enfilade qui couraient toutes autour d'un grand patio où poussaient des fleurs rouges et bleues et des palmiers élancés vers l'azur, palmes sectionnant le soleil. […] J'invitai Mohammad et son oncle à me rendre visite […]. Et ce fut sous ce même auvent que j'interrogeai ce jeune Mecquois (Mahomet) qui n'avait pas de parents mais qui semblait hors d'atteinte des hommes, et aussi des femmes […]. »[2]

À travers la figure de Khadija, l'auteur met en avant la condition sociale de la femme arabe, avant et pendant la révélation. Il est certain qu'avant l'avènement de l'islam[3], les femmes arabes ne sont pas libres et vivent dans des conditions atroces, exceptées les plus riches d'entre-elles. Elles sont reléguées à un rang inférieur. Avec l'apparition de la nouvelle religion de Mahomet, la femme, qu'elle soit mère, fille, sœur, amie, épouse ou amante, impose le respect ; désormais, elle inspire la déférence, les égards

[1] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 345.
[2] *Ibid*. p. 51-52.
[3] Avant l'avènement de l'islam, la période nommée dans le Coran *al-jâhilîya* (l'ignorance) où régnait le polythéisme, les hommes d'Arabie étaient heureux à la naissance d'un garçon. Cette naissance est célébrée par une fête. Tandis que la naissance d'une fille est signe de malheur et de déshonneur. C'est pourquoi cette fille est enterrée vivante à cause de la honte. Si elle reste en vie, elle mène une vie pleine de misère.

et l'attention. Dans ces conditions, on peut souligner que le Coran la libère et lui accorde une place importante. D'ailleurs, on se rappelle le verset psalmodié par le narrateur-kamikaze de *Tuez-les tous*, quand, en compagnie de son amante, il récite : « […] elles sont un vêtement pour vous, vous êtes pour elles un vêtement »[1]. Malek Chebel analyse le statut de la femme, durant la période islamique, en insistant sur l'identité complexe de celle-ci :

> « On nous objectera que la femme, malgré les calomnies, a respect et considération, et que l'Islam avait amélioré sa condition, laquelle était, sans doute, autrement plus inique […]. De fait, le Coran et le Prophète ont insisté sur le respect que l'on doit à une femme dès lors qu'elle est bonne musulmane. Aussi, plus d'une centaine de versets « gèrent » son univers mental, décortiquent ses prérogatives […]. Sur ce point précis, il n'y a guère de distinction entre elle et lui. »[2]

Cette idée de libération de la femme est devenue un thème récurrent qui fait l'objet de beaucoup de débats, jusqu'à nos jours. De ce point de vue, précisons que la littérature est un bon exemple qui explore le quotidien des femmes, en s'inspirant de la réalité vécue et savourée, ou subie et imposée. En ce sens, les romans d'Assia Djebar en sont un bon exemple ; la romancière, que nous avons évoquée ailleurs, inspire Salim Bachi. Elle explore la figure de la *Sultane des Aubes,* Shéhérazade, dans une volonté de libérer la femme de son harem, son appartement[3]. Nous voyons bien que les démarches de ces deux auteurs semblent être différentes. D'un côté, Assia Djebar cherche à libérer la femme. De l'autre, Salim Bachi, lui, procède à une féminisation du monde. Mais dans les deux cas, il y a un parallèle dans la façon d'aborder le thème de la figure féminine, constitué par la manière d'accorder une place à celle-ci et, surtout, de lui donner une voix, dans un univers régi par la violence.

Outre la situation sociale et importante de la conteuse Khadija, il est aussi question, dans le roman, du rapport de la femme avec son époux. Cette relation est exprimée à travers le couple symbolique de Mahomet et Khadija. En effet, lorsque celui-ci devient son mari, la narratrice dévoile son côté sensible, car elle est source d'apaisement ; elle réconforte son époux au moment où il reçoit le Verbe divin dans la grotte Hîra, moment qui correspond aux premiers jours de la révélation. Et quand les gens de son entourage, à

[1] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 79.
[2] CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman, op. cit.*, p. 44.
[3] Cf. Assia Djebar, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980.

l'exception de quelques uns, le traitent de fou et de sorcier, elle est à ses côtés :

> « Que Dieu me pardonne ces mots qui sans cesse vont et viennent dans ma tête. Mohammed pense être fou. J'ai beau lui dire qu'il n'en est rien, il persiste et me demande de l'envelopper dans un caban. Il a froid […], il pense être fou, mais il ne l'est pas, c'est de science certaine, un tel homme ne peut l'être. Je le lui ai dit, je le lui ai répété. Il me rétorque qu'il ne comprend pas pourquoi lui viennent ces fulgurances, ces instants où la parole s'écoule en lui et dit ce qu'il ne sait pas. Mon époux est pourtant de grand savoir et de grande sagesse. »[1]

En approfondissant le côté intime de la relation entre les deux époux, nous remarquons que l'ultime épouse du prophète, Aïcha, rapporte, elle aussi, les relations de Mahomet avec les femmes. Aïcha, la conteuse des Croyants, est décrite, dans ce roman, comme étant une femme possessive. Elle est jalouse des autres femmes de Mahomet ; cela peut paraître logique, vu son jeune âge. Ce sentiment vise surtout sa première femme qu'elle n'a jamais vue ou rencontrée : « […] cette grande dame, qui m'effrayait jadis, même si je ne l'avais jamais connue […] »[2], dit-elle. Cette jalousie est due au fait que, même après la mort de Khadija, le prophète ne l'a jamais oubliée et l'évoque souvent. Au-delà de tout cela, ce qui semble important dans la relation d'Aïcha avec son mari, c'est la façon dont cette dernière épouse décrit le prophète. En fait, il représente, pour elle, un mari certes, mais il est également un père symbolique dans la mesure où il incarne un second père, à l'image d'Abou Bakr[3], son vrai géniteur :

> « Moi, Aïcha, j'eus la chance de connaître deux pères, et ils me témoignèrent toujours une grande attention ; le second – ô le plus beau des hommes – fut mon époux devant Dieu et mon amant dans le secret de l'alcôve. Souvent, l'âge aidant, je mêle leurs caractères et leurs visages ; ils se confondent comme deux images reflétées par deux miroirs. Le temps, cruel, livre les survivants à cette grande oublieuse qui égare pères et fils, le plus nobles partisans, les amants magnifiques : la mémoire. »[4]

---

[1] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 18-19.
[2] *Ibid.* p. 345.
[3] Abou Bakr est effectivement le père d'Aïcha et, en même temps l'ami intime de Mahomet. Il est surnommé le fidèle compagnon, *as-siddiq*, c'est-à-dire le véridique, parce qu'il croit au message et à tout ce que prêche le prophète surtout quand celui-ci passe par une période de doute et quand beaucoup de ses compatriotes lui tournent le dos. Après la mort du prophète, Abou Bakr est le premier calife de l'islam, de 632 à 634, et règne sur les Arabo-musulmans, en homme politique, militaire et aussi religieux.
[4] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit.*, p. 282-283.

Au-delà de cette relation conjugale, la Mère des croyants, dont la « célébrité dépasse les frontières du monde connu »[1] chez les musulmans, influe sur la vie du prophète. Son discours peint Mahomet comme un homme simple, un passionné qui aime les parfums et les femmes avant et après la révélation, avertissant les musulmans de ne pas le considérer comme un saint, l'égal de Dieu. Souvent sous le regard de cette conteuse sacrée, le lecteur est amené à découvrir un homme qui fait preuve de beaucoup d'humanité. Elle est aussi gardienne de nombreux textes rapportés par le Messager. D'ailleurs, les croyants viennent la consulter sur certains sujets :

> « Quand les gens m'interrogent – et ils viennent nombreux pour entendre parler de Mohammad –, je veille à laisser dans l'ombre ce qui doit y demeurer, tapi au plus profond de la mémoire. Ils ne comprenaient pas que l'homme de Dieu fût simplement un homme, et comme eux livré aux passions dévorantes. Mohammad est devenu l'exemple de la perfection sur la terre, et ses imperfections des vertus. Pourtant il mit en garde ceux qui voulaient le placer à hauteur du Seigneur […]. »[2]

Ainsi, à travers Khadija et Aïcha, nous remarquons que les deux conteuses en puissances sont gardiennes de la mémoire des hommes dans l'univers des musulmans, mais aussi d'un présent historique, ou plutôt d'un présent éternel qui ne semble jamais s'effacer. Elles sont porteuses de la voix divine dans la mesure où elles transmettent le message de Mahomet. Elles sont, donc, des Mères symboliques. Cependant, en plus de son rôle de conteuse, la particularité dont fait preuve Aïcha est de défendre les autres femmes des musulmans :

> « Pourtant, nous fûmes bien les mères des croyants, pour l'éternité de Dieu : veuves illustres chargées de transmettre un héritage aux hommes qui ne connurent pas Mohammad. Souvent des processions de femmes traînent leurs marmots récalcitrants et débraillés, dans la pénombre de ma chambre, ici, à Yathrib ; elles viennent […], puis me demandent d'intercéder pour elles auprès de l'Envoyer de Dieu […]. Et puis, avec une rigueur implacable, elles me demandent de leur raconter le voyage que fit Mohammed de Mekka à Jérusalem, de nuit, sur al-Bourâq, sa monture blanche comme l'éclair. »[3]

[1] *Ibid*. p. 345.
[2] *Ibid*. p. 275.
[3] *Ibid*. p. 344-345.

Les discours, rapportés par les deux femmes de Mahomet, se font donc dans un lieu précis, un palais ou une chambre. Nous l'avons mentionné plus haut, l'appartement est appelé, en arabe, le harem[1]. Cet appartement est réservé uniquement aux femmes. C'est donc un lieu sacré, porteur d'une parole sacrée. Ceci nous pousse à réfléchir sur la place qu'occupe la conteuse dans ce lieu mystérieux.

À première vue, le harem apparaît comme un lieu clos, parce qu'il est fermé aux hommes et ne semble offrir aucune liberté à la femme. L'appartement ou le palais est porteur d'une ligne de fuite profane – celle de Shéhérazade et de la narratrice anonyme de *La Kahéna* – et d'une ligne de fuite sacrée – celle de Khadija et d'Aïcha. Nous remarquons que la conteuse qui l'occupe, ne sort pas de ce lieu. Elle donne l'impression d'être emprisonnée. C'est aussi le cas des deux premières narratrices. Shéhérazade est enfermée dans le palais et condamnée à utiliser des stratagèmes pour échapper à une mort certaine. La narratrice de *La Kahéna* est, en fait, enfermée par la violence langagière qui porte sur l'histoire de l'Algérie, surtout, pendant et après la colonisation française. Dans ce cas, ces narratrices subissent le lieu. Par ailleurs, la nature de l'espace où se situe le harem, est un espace citadin. Il est donc quadrillé, fermé et strié, selon le langage géophilosophique.

[1] Le harem est généralement un appartement réservé aux femmes des musulmans et, en principe, interdits aux hommes. Dans son ouvrage *L'imaginaire arabo-musulman*, Malek Chebel examine la notion de harem et son évolution à travers le temps. Dès le titre, il pose une interrogation, qui nous semble pertinente, sur la définition même de ce mot, « harem*/haram ?* ». Selon cet auteur, le harem est un mot qui, le plus souvent, renvoie à un lieu sacré dans le sens où il est intime, propre aux femmes et à leur famille et donc interdit aux étrangers. Quant au mot *haram*, en arabe, il signifie interdit ou illicite par opposition au mot halal, autorisé, licite. Mais, il a aussi une acception sacrée. Toutefois, l'auteur retient la définition ancienne pour illustrer son propos. En effet, le *haram* correspond au mot sérail, c'est-à-dire le palais, ou la résidence réservée au prince de l'Empire ottoman. Mais Malek Chebel remonte encore plus loin dans l'origine de ce terme et soutient l'hypothèse que le *haram* est une création propre aux Abbassides (*harîm*), une dynastie antérieure aux Ottomans, et désigne, par exemple à Baghdâd, le palais du Calife. De nos jours, ce caractère sacré du lieu s'incarne dans le territoire sacré de deux villes saintes de l'islam, citées dans la deuxième partie de notre recherche, celui de la Mecque et de Médine. Ceci traduit une homogénéité et une instabilité du mot, car la harem*/haram* a souvent suscité le mystère et attiré l'attention des Européens. À ce sujet, Malek Chebel précise : « Le harem fait donc partie d'un dispositif plus large qui lui donne tout son sens, le sérail. Celui-ci est loin d'avoir été homogène dans son développement. D'ailleurs, son étendue n'a jamais été prouvée d'une manière irréfutable. Il y eut bien évidemment le sérail du Grand Turc […]. Pour avoir été le maillon le plus fort du pouvoir à la Sublime Porte, le sérail ne pouvait laisser indifférent une Europe puritaine, corsetée dans ses usages ancestraux […]. Aussi, plus que le harem physique lui-même (on ne sait toujours pas si certains auteurs l'ont décrit de visu), ce sera l'ancrage mental, son inflation, qui sera disproportionnée, fantasmatique. L'ambiguïté y est extrême : désirs contrariés, frustration sexuelle, curiosité malsaine, voyeurisme, l'Orient se fabriquait ». Cf. Malek Chebel, *L'imaginaire arabo-musulman, op. cit*., p. 52.

Toutefois, la parole, de par son caractère mouvant, permet de libérer les conteuses, la première d'une mort retardée et la seconde du poids de l'Histoire. Comme nous l'avons examiné précédemment, en racontant des histoires, comme fil conducteur et sauvegarde de la mémoire, les conteuses peuvent se libérer. Ainsi, la ligne de fuite est une promesse avec un lointain, un voyage à chaque fois inattendu dans des contrées inconnues. Ce déplacement métaphorique est un voyage en soi, ou plutôt une sorte d'exil intérieur qui permet à la conteuse de s'exiler en dehors du harem, à chaque fois que le désir de sortie ou de voyage la saisit de l'intérieur. Malek Chebel explique ceci quand il analyse la figure de la conteuse des *Nuits* :

> « On peut enfin constater que plus les personnages des *Nuits* sont privés de liberté, ou contrains à un exil forcé et temporaire – et cela même de l'intérieur de leur enfermement –, plus leur créativité se trouve comme libérée de ses entraves. Or c'est un manque de liberté similaire qui pousse les femmes à imaginer une partie des contes, car l'imagination y est trop éruptive pour être le fait d'êtres non contraints géographiquement et jouissant de leur liberté de mouvement. Le harem a ainsi troqué son absence d'autonomie pour une plus grande fantaisie et une créativité digne des plus grandes inventions universelles. »[1]

Les épouses du prophète Mahomet, quant à elles, occupent un appartement mais différent de celui des autres conteuses. Son emplacement dans le désert lui permet d'être un lieu ouvert, non limité, nomade en un mot. Rappelons que la théorie de Deleuze et Guattari, développée dans la deuxième partie, montre, en effet, que le nomade n'a pas besoin de se déplacer d'un point à un autre parce qu'il occupe, d'origine, un espace lisse (désertique). Ainsi, l'appartement fonctionne à l'image de la grotte où séjournait Mahomet, durant les journées de solitudes, mais aussi durant les nuits de méditation.

Dans ces conditions, le harem, qu'il soit un espace lisse ou qu'il permette l'exil intérieur, devient le lieu des libertés et des délices. Toutefois, du fait qu'il est réservé uniquement aux femmes, il suscite le mystère et la curiosité, la curiosité d'ouvrir sa porte et de franchir son seuil. L'appartement est occupé par les femmes, dès lors il est un lieu interdit et sacré. Il est porteur de secret. Ce secret, au sens de Malek Chebel, est synonyme de l'amour : « Le secret est d'abord celui de la personne aimée qui ne veut pas dévoiler le

[1] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 350.

nom de celle qui l'aime »[1]. S'il est question d'interdit, il devrait y avoir, en principe, une transgression de cet interdit. La violation se fait donc par le biais de la violence et consiste à ouvrir le harem, ce qui accentue et donne du poids à la notion de secret dans *Les Mille et Une Nuits*, ce que remarque Malek Chebel :

> « Dans les *Nuits*, la notion de secret se développe essentiellement autour de l'interdit auquel elle est associée : curiosité malsaine, découverte de trésors, défense d'entrer ou de sortir d'un lieu où l'on risque de rencontrer une princesse, un harem en déplacement, un roi qui regagne son palais, etc. »[2]

Cette hypothèse nous renvoie, incontestablement, à la narratrice du roman *La Kahéna*. En effet, dans un monde profane, la grande villa renferme, certes, la violence de l'Histoire, mais elle fonctionne, en outre, comme un véritable harem où se jouent et se racontent les différentes histoires des amants, dont celle d'Hamid Kaïm et de son amante, la conteuse anonyme. À travers le récit de cette dernière se tissent toutes les histoires d'amour secrètes vécues dans cette demeure. En ce sens, la relation secrète du colon maltais et de sa femme de chambre Ourida, d'origine arabe, est un exemple de violation de cet interdit. De ce point de vue, la parole, véritable ligne de fuite, devient porteuse d'amour et de secret, un secret qui peut se découvrir et se dévoiler, surtout, lorsque le secret du harem est transgressé par le biais de la parole. D'ailleurs, quelques années plus tard, Samira, fille de cette domestique et du colon, découvre ses origines et sa véritable identité, dissimulée pendant longtemps. Lors d'une conversation, lorsque la conteuse inconnue interroge le journaliste de Cyrtha au sujet de l'identité de la fille des amants de la villa, celui-ci lui répond en ces termes :

> « - Elle avait lu les actes de naissance, répondit-il
> - Ceux des filles de Louis Bergagna ?
> - L'un des actes, établi au nom de Ourida, la concernait en particulier.
> - Ourida, la fille cachée de Louis Bergagna ?
> - Sa mère.
> - Je ne comprends pas
> - Ourida était la mère de Samira.

[1] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 272.
[2] *Ibid*. p. 272.

- Elle ne pouvait pas savoir qu'elle était la petite-fille du colon : l'acte de naissance n'était jamais sorti de *La Kahéna* avant qu'Ali Khan ne le vole.
- Elle l'a retrouvé pendant que je dormais. Elle s'est enfouie juste après l'avoir lu. »[1]

En poursuivant notre réflexion sur la sphère du profane, rappelons que la trame du roman *Amours et Aventures de Sindbad le Marin* se déroule au gré des rencontres féminines. Tout port visité par le marin oriental est une promesse de rencontre surprenante. Ajoutons que ces rencontres se font, à chaque fois, sous forme d'un coup de foudre où la notion d'amour n'a plus aucune importance : « L'amour se contrefout du nombre des années chez une femme bien née. […] j'aime les bons parfums. […] Et les femmes aussi »[2], affirme Sindbad. Ainsi, le coup de foudre devient le maillon récurrent et le fil conducteur du récit, signe d'un univers dominé par la figure féminine. Ceci traduit une ouverture du harem et la libération de la femme. En effet, le récit de Salim Bachi, même si le contexte est différent, plonge ses racines dans l'univers des *Nuits*, car même si le nouveau Sindbad est un clandestin, il conserve, tout de même, quelques caractéristiques de son aîné dont la plus importante est le voyage marin. Ainsi, en partant de cette hypothèse, nous constatons que la parole féminine sert à dompter le monde et à le *civiliser*, pour reprendre le mot de Salim Bachi : « les femmes et leur jeunesse absolue, miroir tendu face au néant »[3]. En ce sens, la femme est donc porteuse de l'amour, c'est-à-dire de la vie par opposition à la destruction, c'est-à-dire la mort. Cette dualité, amour/destruction et vie/mort est, en réalité, une opposition entre la femme et l'homme.

Par ailleurs, dans le monde nomade sacré, représenté par la chambre d'Aïcha, la notion de secret est prise dans une autre acception. Il s'agit, certes, de dévoiler les relations sacrées entre le prophète et ses épouses. En d'autres termes, il s'agit de violer l'inviolable, l'intouchable, le sacré en un mot. Mais, au-delà du côté intime de la relation de cette conteuse avec son époux, nous remarquons que l'ouverture du harem sacré, souvent en déplacement métaphorique puisque sur un espace lisse, consiste en l'apprentissage de la religion et de la transmission des histoires du prophète de l'islam. Il s'agit, surtout, d'une relation du voyage nocturne de Mahomet qui, pour le croyant, traduit un acte transcendantal et une quête infinie de la vérité. La narratrice raconte : « elles (les autres

[1] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit*., p. 219.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.,* p. 127.
[3] *Ibid.* p. 129.

femmes) me demandent de leur raconter le voyage que fit Mohammad de Mekka à Jérusalem, de nuit […] »[1]. À cet égard, Aïcha et les autres épouses/conteuses incarnent des mères symboliques dans l'univers musulman : « nous fûmes bien les mères des croyants pour l'éternité de Dieu »[2], confirme-t-elle. De ce fait, la parole donne à la femme une place à part entière dans la transmission de l'Histoire, mais aussi le statut d'une « prêtresse souveraine du savoir-faire, l'inspiratrice des contes et la muse des hommes les plus imaginatifs »[3].

Malek Chebel, dans *La Féminisation du monde*, revient sur la parole porteuse de secret qui, comme nous l'avons vu, est explorée dans l'univers des *Mille et Une Nuits*. Elle fait, en outre, irruption dans le désert de l'Arabie jusqu'à Jérusalem pour se propager dans toutes les contrées islamiques. Selon cet auteur, il existe deux sortes de secret en islam, la dissimulation – *kitman* en arabe – propre à la confrérie, et le secret – *sirr* en arabe –, au sens propre du mot, en relation avec la quête transcendantale. Il explique ceci :

> « Deux autres secrets existent en islam, qui concernent la vie mystique. Tout d'abord la dissimulation des mystiques *(kitman)*, essentiellement d'usage confrérique ; ensuite le secret mystique proprement dit, le *sirr*, qui est le propre de la recherche transcendantale. Il est même question, dans certains cas, de « secret des secrets » *(sirr al-asrâr)* et de secrétude *(sarriya)*. »[4]

Ainsi, dans un monde régi par les femmes, s'opposent deux univers, striés par des lignes de fuite symboliques, l'un profane – auquel appartiennent Shéhérazade et *La Kahéna* – et l'autre sacré – duquel dépendent Khadija et Aïcha. En effet, l'opposition de ces quatre figures implique une confrontation de leur sphère. En ce sens, l'univers des deux premières figures témoigne de l'instabilité et du désordre, porté par la violence[5], tandis que le second, même s'il est mouvant puisque lisse, est l'univers porteur de la Parole divine, une parole qui ne pourrait se changer ou se modifier, mais ouverte à la transmission, à travers les siècles. Au sens de Malek Chebel, cette dualité de la parole profane, qui s'incarne dans le texte des *Nuits*, et sacrée, qui recouvre le texte coranique, offre une

[1] BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet, op. cit*., p. 345.
[2] *Ibid.* p. 344.
[3] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit*., p. 340.
[4] CHEBEL, Malek, *La Féminisation du monde – Essai sur Les Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 211.
[5] Ces mêmes caractéristiques d'instabilité, de désordre et de violence sont les principes de l'écriture, ce qui ouvre les textes littéraires à la modification, à la réécriture et donc à l'intertextualité.

double clé de lecture pour celui qui veut s'introduire et appréhender le monde et la culture arabo-musulmane. À cet égard, l'auteur précise :

> « Un tel caractère d'instabilité (les *Nuits* ont longtemps suscité des remaniements et des contes nouveaux) place les *Nuits* à l'opposé du Coran, la Parole par excellence, la doxa qui reste immuable et inchangée depuis quatorze siècles. Or l'instabilité des *Nuits* d'un côté, l'immuabilité du Coran de l'autre offrent une double entrée pour celui qui veut pénétrer l'imaginaire arabo-musulman. Cette opposition articule et légitime un double discours éclairant, même si d'évidence les niveaux d'appréhension sont différents et la dualité de l'âme arabo-islamique riche et contrastée. À cet égard, il faut rappeler que les *Nuits* sont essentiellement du côté de la violence et du désordre lorsque le Coran est, par définition, un Ordre à part entière, une *Weltanschauung* et une Parole *(Kalima)* justement intangibles qui portent en elles le destin et le salut de la planète entière […]. »[1]

L'étude de la parole, une ligne de fuite profane et sacrée à la fois, est donc symbole de la résistance et de la mémoire ancestrale, grâce à laquelle l'Histoire est véhiculée, de génération en génération, au fil du temps. Salim Bachi nous livre une ode véritable à la parole tout en utilisant la stratégie narrative du conte afin de mieux raconter l'Histoire de son pays. Dans l'univers de l'auteur, les histoires ne sont pas transmises uniquement à des auditeurs ou à des auditrices, au contraire, elles sont également destinées à tout lecteur. Mais ces histoires ne peuvent survivre qu'à travers la présence de toute femme qui se met dans la peau de la conteuse par excellence et habite un harem. En ce sens, Shéhérazade « symbolise toutes les vertus humaines dont est capable la femme »[2]. Les narratrices de l'auteur sont, nous l'avons constaté, capables de toutes les inventions.

De toute façon, le recours à l'imagination demeure inévitable. Il est le fil conducteur et le filtre magique qui permet le croisement entre la grande Histoire et les petites histoires de chacun, parce que s'obstiner à raconter l'Histoire sans passer par la fiction, c'est tomber dans la dramatisation et se figer dans la mémoire pour longtemps, pour ne pas dire définitivement. Or, le rôle des narratrices est, justement, d'empêcher cette fracture, en utilisant une parole vive et mouvante, qui a la force de relativiser et de sortir de cette mémoire, même si elle est traversée, voire déformée, par la fiction. Cet

[1] CHEBEL, Malek, *La Féminisation du monde – Essai sur Les Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 40.
[2] CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits, op. cit*., p. 336.

enchevêtrement de l'Histoire et de la fiction n'est possible que par le détour d'un exil intérieur, c'est-à-dire par un déplacement métaphorique dont le but principal est la libération de l'individu, mais aussi la mise en œuvre d'une quête de soi. Les conteuses de l'auteur, à l'image de la *Sultane des Aubes*, ont le pouvoir de narrer des histoires, sans jamais s'arrêter, parce que le monde dans lequel elles vivent est dominé par les hommes et génère une violence permanente. C'est pourquoi elles se le réapproprient à leur façon, car « *pour le rendre supportable, les femmes ont dû féminiser le monde qui les entourait en le racontant* »[1]

[1] CHEBEL, Malek, *La Féminisation du monde – Essai sur Les Mille et Une Nuits, op. cit.*, p. 274. L'écriture en italique est le fait de l'auteur.

CHAPITRE III :
L'ÉCRITURE, COMME RHIZOME

« Un roman est moins l'écriture d'une aventure que
l'aventure d'une écriture. »[1]

Dans ce dernier chapitre de notre recherche et pour prolonger la réflexion sur la parole qui se manifeste à travers la ligne de fuite, dans l'œuvre de Salim Bachi, nous nous situons au coeur de l'écriture en tant qu'acte littéraire. Pour cela, nous allons revenir, un instant, sur l'univers des *Mille et Une Nuits*, l'un des textes de référence de l'auteur. Nous choisissons de citer ce texte, parce qu'il est un exemple majeur qui met en lumière la problématique de l'oral et de l'écrit, ou mieux, le passage de l'oral à l'écrit. Cela nous permet de mieux développer notre analyse qui, d'une manière ou d'une autre, s'inscrit dans une démarche identique.

Les contes rapportés par les narrateurs et les narratrices de l'auteur sont, comme nous l'avons précisé, porteurs de la mémoire ancestrale avec, toujours, une volonté de transmettre l'Histoire. Mais ces récits sont, malheureusement, menacés de disparaître ; car si l'on se réfère au célèbre adage populaire : « Les paroles s'envolent et les écrits restent », nous pouvons déduire que cette parole, si précieuse qu'elle soit, doit être protégée et préservée. De fait, elle est, en quelque sorte, l'axe pivot grâce auquel les individus de Cyrtha et de Carthago parviennent à se situer dans ce monde cruel et violent et face à lui. Si les paroles murmurées ne sont pas sauvegardées, elles risquent de s'effacer et de ressembler, plus tard, à « un chant à jamais perdu »[2], comme le prédit un des protagonistes du roman *Le Chien d'Ulysse*.

Cette même situation a failli arriver dans le palais du roi Scharyar, car la conteuse des *Mille et Une Nuits*, on le sait, raconte des histoires qui méritent d'être retenues et retransmises. Toutefois, ces histoires sont menacées de disparaître. Pour éviter le risque de

[1] RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 111.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 117.

voir tous les contes devenir évanescents, le sultan, sans attendre, décide alors d'en faire un manuscrit, afin de les préserver, comme le rapporte la version de Mardus :

> « Mais pour ce qui est du roi Schariar, il se hâta de faire venir les scribes les plus habiles des pays musulmans, et les annalistes les plus renommés, et leur donna l'ordre d'écrire tout ce qu'il lui était arrivé avec son épouse Schahrazade, depuis le commencement jusqu'à la fin, sans omettre un seul détail. Et ils se mirent à l'œuvre, et écrivirent de la sorte, en lettres d'or, trente volumes, pas un de plus, pas un de moins. Et ils appelèrent cette suite de merveilles et d'étonnements : *LE LIVRE DES MILLE ET UNE NUITS*. Puis, sur l'ordre du roi Schariar, ils en tirèrent un grand nombre de copies fidèles, qu'ils répandirent aux quatre coins de l'empire, pour servir d'enseignement aux générations. Quant au manuscrit original, ils le déposèrent dans l'armoire d'or du règne, sous la garde du vizir du trésor. »[1]

De ce fait, il semble que l'histoire du roi et de son épouse, la conteuse Shéhérazade, est significative, dans la mesure où elle donne tout son sens à la tâche à laquelle est confronté celui qui, en même temps, écrit et transmet l'Histoire. Ceci nous conduit, en effet, à nous poser ces questions : comment écrire et transmettre l'Histoire ? Quel est l'enjeu de l'écriture de l'Histoire, dans la construction identitaire du sujet ?

Avant de nous lancer dans l'étude de l'écriture de l'Histoire et de répondre aux interrogations soulevées, nous allons préciser cette notion d'écriture, en recourant, comme précédemment, à la géophilosophie de Deleuze et Guattari. Les deux philosophes, dans l'introduction de leur ouvrage, *Mille Plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2*, développent une réflexion sur le langage, ou mieux sur l'écriture qui, jamais, ne doit négliger les territoires et les territorialisations. D'ailleurs, la répartition des différentes parties de *Mille plateaux* est, à cet égard, significative. Elle ne permet pas, uniquement, le croisement des frontières, animées sans cesse par les lignes de fuite. Bien au contraire, elle questionne, aussi, les lignes métaphoriques puisque langagières, c'est-à-dire les concepts philosophiques. En fait, chaque chapitre de ce livre correspond à un plateau symbolique. Manola Antonioli, dans la *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, explique et définit ainsi le terme de plateau :

[1] Mardus, II, p. 1018. Cf. Gilbert Grandguillaume, « Entre l'oral et l'oral : la transmission – Le cas des *Mille et Une Nuits* », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle, op. cit.*, p. 55.

> « Le terme plateau possède plusieurs sens : support plat, étendue plate et surélevée, scène de théâtre, mais aussi roue dentée, pièce circulaire sur laquelle s'appuie un disque d'embrayage. En géographie, le plateau est une étendue de terrain relativement plane, pouvant être située à des altitudes variées, mais toujours entaillée de vallées encaissées (à la différence de la plaine). Dans une courbe un plateau est la partie haute à peu près horizontale et qui indique le niveau stationnaire d'un phénomène susceptible de variations. »[1]

Ainsi, ce qui importe dans cette acception est la dimension horizontale des plateaux qui semble être privilégiée dans ce livre. Ce dernier, en effet, transfère les caractéristiques mêmes du plateau, en termes géographiques et géologiques, aux mouvements du territoire, aux articulations, aux variations, aux segmentarités et aux lignes de fuite. En bref, le livre, cet autre ensemble de plateaux, est saisi dans sa complexité au sens où des strates s'y superposent. Cela lui donne plusieurs singularités. Toutefois, au sens des deux philosophes, les caractéristiques extérieures et intérieures peuvent être implicites, dès lors que le livre est affecté à un auteur. À ce propos, Deleuze et Guattari précisent :

> « Un livre n'a pas d'objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. Dès qu'on attribue le livre à un sujet, on néglige ce travail des matières, et l'extériorité de leurs relations. On fabrique un bon Dieu pour des mouvements géologiques. Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation ou de segmentarités, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisations et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes entraînent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. »[2]

À la lumière de cette définition, il semble que le livre ne soit pas censé représenter le monde, c'est-à-dire le refléter, mais plutôt, faire rhizome avec celui-ci. Le livre est une machine littéraire, parmi d'autres, qui doit être connectée avec d'autres machines, comme les machines de guerre et les machines abstraites, développées ailleurs[3]. Dans ces conditions, écrire « n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »[4]. Le livre, par exemple celui de *Mille Plateaux*, est écrit à la manière

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 93.
[2] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 9-10.
[3] Cf. p. 225 et p. 268.
[4] *Ibid*. p. 11.

d'un rhizome parce qu'il est composé de plusieurs plateaux. Mais qu'est-ce qu'un rhizome ?

Nous arrivons là au cœur de la définition de ce concept. De prime abord, il semble que le mot rhizome appartienne à un vocabulaire spécifique, celui de la botanique. En ce sens, il signifie une tige ou une racine allongée et souterraine, qui pousse de façon horizontale et qui, généralement, s'étale en dehors, c'est-à-dire à la surface du sol et dont les bourgeons peuvent germer et, de ce fait, produire de nouvelles plantes. Cette image de l'arbre est reprise dans la pensée des deux philosophes[1] pour qui le rhizome s'oppose, justement, à toute représentation qui fait de l'arbre « le modèle du monde et du texte qui est censé le représenter »[2]. Selon Manola Antonioli, la métaphore de l'arbre est, de tout temps, une représentation symbolique. Dans la pensée judéo-chrétienne, il est l'emblème du savoir et de la connaissance, il s'agit de l'arbre originel évoqué dans la Bible[3], depuis l'Antiquité jusqu'aux temps modernes. L'auteur cite l'exemple de Heidegger, chez qui le motif de l'arbre est un thème récurrent et un symbole de l'éclatement des savoirs :

> « Dans le jardin, il y a un arbre. Nous disons de lui : l'arbre est d'une belle taille. C'est un pommier. Il est peu riche de fruits cette année. Les oiseaux chanteurs aiment le visiter. L'arboriculteur pourrait encore en dire d'autres. Le savant botanique qui se représente l'arbre comme un végétal peut établir quantité de choses sur l'arbre. Finalement, un homme étrange arrive par là-dessus et dit: ''l'arbre est. Que l'arbre ne soit pas, cela n'est pas.'' Qu'est-ce, maintenant, qu'il est le plus facile de dire et de penser : tout ce que, des côtés les plus différents, on sait dire sur l'arbre, ou bien la phrase : *l'arbre est* ? »[4]

Selon Deleuze et Guattari, la symbolique de l'arbre est une vieille image du monde. De cette représentation emblématique découle ainsi un premier type de livre qu'ils nomment le livre-racine, formé de couches : « c'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde comme l'art la nature […] »[5]. Dans une réflexion classique, le livre, régi par la loi,

[1] Cf. Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2000, p. 3243.
[2] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 94.
[3] *Gn 3,24*.
[4] HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1959, p. 166, cité par Denis Moreau dans l'introduction à la *Lettre-préface des Principes de la philosophie*, Paris, Flammarion, 1996, p. 32. Cf. Manola Antonioli, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit.*, p. 96.
[5] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 11.

fonctionne selon un système composé à chaque fois de deux éléments : un devient deux, puis deux deviennent quatre, etc. Pour les philosophes, dans une approche renouvelée, le livre, en réalité, ne fonctionne pas de cette façon. En outre, à leurs yeux, cette pensée classique néglige le côté pluriel des phénomènes. De ce fait, elle ne s'inscrit pas dans la modernité, une modernité ouverte, sans doute, sur la multiplicité. Le livre obéit aux lois de la nature. Telle une racine, il pivote dans tous les sens :

> « [….] les racines elles-mêmes y sont pivotantes, à ramification plus nombreuse, latérale et circulaire, non pas dichotomique. L'esprit retarde sur la nature. Même le livre comme réalité naturelle est pivotant, avec son axe, et les feuilles autour. Mais le livre comme réalité spirituelle, l'Arbre ou la Racine en tant qu'image, ne cesse de développer la loi de l'Un qui devient deux, puis deux qui deviennent quatre… »[1]

La modernité du début du XX^{e} siècle correspond plutôt au second type de livre évoqué par Deleuze et Guattari. Il s'agit du *système-radicelle*, appelé également la *racine fasciculée*. Dans ce cas, la racine principale ne s'est pas développée et a donné lieu à une multiplicité de racines secondaires. La littérature moderne (comme racine principale) se compose de plusieurs genres d'écritures (racines secondaires). L'œuvre de James Joyce en est un exemple : « les mots de Joyce, justement dits « à racines multiples », ne brisent l'unité linéaire du mot, ou même du langage, qu'en posant une unité cyclique de la phrase, du texte ou du savoir »[2]. Manola Antonioli explique ce phénomène comme suit :

> « La modernité littéraire a eu recours à un deuxième modèle, celui du système-radicelle ou de la racine fasciculée : ici la racine principale a avorté pour que se greffent sur elle une multiplicité de racines secondaires (le recours aux aphorismes ou à l'écriture fragmentaire, la multiplicité des histoires imbriquées les unes dans les autres, la complexité des structures narratives, etc.). »[3]

Toutefois, le rhizome, dont la tige est souterraine et dont les formes sont diverses et multiples[4], n'est pas un arbre parce qu'il se distingue des racines et radicelles. Les deux

---

[1] *Ibid*. p. 11.
[2] *Ibid.* p. 12.
[3] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 97.
[4] Selon Deleuze et Guattari, le multiple, il ne s'agit pas de le dire, mais il *faut le faire* par principe de soustraction : « Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire le plus simplement, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n-1 (c'est seulement ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant toujours soustrait) ». Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 13.

philosophes énumèrent les caractéristiques du rhizome, et exposent les principes qui le régissent :

> - Principe de connexion et d'hétérogénéité : « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être. C'est très différent de l'arbre ou de la racine qui fixe un point, un ordre »[1].
>
> - Principe de multiplicité : « c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet, comme réalité naturelle ou spirituelle, comme image du monde »[2].
>
> - Principe de rupture asignifiante : « contre les coupures trop signifiantes qui séparent les structures, ou en traversent une. Un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes »[3].
>
> - Principe de cartographie et de décalcomanie : « un rhizome n'est justifiable d'aucun modèle structural ou génératif »[4]. Il ne s'agit pas de produire des calques, mais de dessiner des cartes parce que la carte est « tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. […] La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit »[5].

On peut relever alors que ce dernier principe, purement géographique, semble résumer toutes les fonctions et toutes les caractéristiques du rhizome dans la mesure où il explique la façon dont celui-ci se propage et se déplace, en insistant sur son côté multiple et cartographique. Il devient, de ce fait, universel parce qu'il n'a pas de localisation précise ou fixe et donc peut être partout. Ce principe géographique est aussi explicité par Manola Antonioli lorsqu'elle confronte la carte, comme rhizome ou inversement, et le calque, sans pour autant inscrire ces deux notions dans une simple relation de dualisme. Cette démarche réduit la vision multiple et hétérogène des éléments. En somme, il s'agit de « décalquer la carte » et de « croiser les racines du rhizome ». L'auteur précise :

[1] *Ibid*. p. 13.
[2] *Ibid.* p. 14.
[3] *Ibid.* p. 16.
[4] *Ibid*. p. 20.
[5] *Idem*.

> « La carte, comme le rhizome, est à entrées multiples : elle naît du besoin de localiser, mais elle dépasse toujours la stricte localisation en soulignant les passages des frontières et les lignes de partage […]. Son origine est aussi multiple : elle peut être l'œuvre d'un individu, d'un groupe ou d'une institution. Entre le calque et la carte s'instaurent des rapports qui dépassent encore une fois le simple dualisme. »[1]

Ainsi, pour nous résumer, soulignons que le rhizome est de nature hétérogène et multiple. Il est composé de dimensions plutôt que de directions. Il est a-centré, car, tel le cercle, il est lui-même un centre où il n'y a pas de commencement, ni de fin. Il est composé de plusieurs lignes, dont les lignes de fuite qui ouvrent sur les déterritorialisations. Le rhizome s'oppose à l'arbre et donc à tout modèle de reproduction, qu'il soit interne à l'image de la structure de l'arbre ou externe comme l'arbre-image. C'est pourquoi, il est anti-généalogique. En bref, le rhizome est non signifiant, non hiérarchique, sans mémoire organisatrice et en rapport avec toute chose arborescente, la nature, le monde, la politique, le livre, etc.

Toutes ces caractéristiques sont, à notre sens, celles de l'écriture moderne. En effet, l'écriture littéraire est celle qui se veut hétérogène, nomade, circulaire, fragmentaire, mais aussi anti-mémoire dans la mesure où elle a pour objectif de libérer la mémoire du poids de l'Histoire. Le livre contemporain est, quant à lui, composé de plateaux métaphoriques (chapitres), au sens où il est capable de se connecter avec le monde de manière constante. Pour toutes ces raisons, nous voudrions emprunter le concept de rhizome (qui semble rimer avec l'écriture contemporaine), ou mieux celui d'écriture-rhizome, et l'appliquer à l'œuvre de Salim Bachi, écrite à la manière d'un rhizome. Elle est, le plus souvent, en rapport avec le monde et l'actualité, par le biais des lignes de fuite (la parole) et l'Algérie en est la toile de fond.

1/ Être scribe

Les protagonistes de Salim Bachi sont, certes, des conteurs, mais ils sont, également, des écrivains à l'image de leur propre auteur. En fait, la plupart d'entre eux, pour une raison ou pour une autre, se sont initiés à l'art de l'écriture. Mais, de quelle écriture s'agit-il ? La réponse du narrateur Hocine est révélatrice, à cet égard : « Ne rien

[1] ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari, op. cit*., p. 98-99.

exhumer, écrire l'Histoire ? Peut-être »[1]. Les histoires des protagonistes et leurs écrits sont presque identiques à celle de l'auteur et rappellent, de ce fait, le parcours personnel de Salim Bachi. Nous allons donc réfléchir sur le statut du scribe et son rapport à l'Histoire, mais aussi sur *Le Livre des Stations*, cité à maintes reprises dans les romans de l'auteur.

1/1 Écrire l'Histoire, une écriture de soi

Nous avons évoqué, au début du chapitre, le passage de l'oralité à l'écriture, dans les *Mille et Une Nuits.* Nous pouvons remarquer que la plupart des narrateurs qui nous ont fait partager leurs histoires, le plus souvent liées au contexte historique et politique de leur pays, sont aussi de bons écrivains, à l'instar du journaliste Hamid Kaïm :

> « […] il (le journaliste) sentait alors naître le début d'une concordance entre lui et cette ville aux allures sinistres, et si lointaine qu'elle se dérobait, farouche, à toute investigation […]. Kaïm commença d'abord par écrire des articles dénonçant la torture. Après l'assassinat du président Boudiaf, dont il était devenu proche, il visa, tour à tour, le pouvoir en place et les islamistes, avec une vigueur et une violence renouvelées. »[2]

Mourad, ami d'Hocine, est, lui aussi, un écrivain. Il écrit des poèmes, apprend-on par le narrateur, d'où son surnom, Mourad, le baudelairien. Sur son « cahier d'écolier vert », il entame, à son tour, la rédaction de tous les évènements qui se sont déroulés dans Cyrtha, durant toute la journée. Il n'oublie de transcrire aucun détail. D'ailleurs, il insiste auprès d'Hocine pour que celui-ci lui raconte le récit du fou, égaré dans le port, et celui du policier :

> « Mourad me demanda aussi si ce que m'avait raconté Seyf était exact […]. Il courut dans sa chambre et ne revint qu'au bout de quelques minutes. Il tenait dans sa main un cahier d'écolier vert. Sur la couverture, il avait écrit : *Le Livre des Stations*. Il se mit à y reporter l'histoire du fou et l'histoire du flic. Celle du commandant de la redoutable police secrète ne l'intéressait pas. C'est trop commun me dit-il. Il se trompait. Ça lui prit une plombe de tout consigner. »[3]

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 200.
[2] *Ibid.* p. 136-137.
[3] *Ibid*. p. 247.

Le livre d'écolier vert de Mourad est aussi cité dans un autre chapitre du roman, toujours en relation avec les récits de son entourage à Cyrtha. En outre, il est aussi question d'une nouvelle, publiée dans un magazine français. C'est une façon, pour lui comme pour son narrateur, de se rapprocher du monde de l'écriture et aussi de l'édition, symbolisés par la figure du journaliste et celle du professeur de littérature. Hocine précise :

> « Il (Mourad) entreprit la rédaction du *Livre des stations*, un roman sur nos vies d'étudiants à Cyrtha, il m'autorisa à en lire des fragments, qui me caricaturaient à outrance. Il publia dans un mensuel français une nouvelle allégorique des premiers attentats terroristes : des insectes enflaient et dévoraient les habitants d'un pays imaginaire, et il devint la coqueluche de ses professeurs. Ainsi, nous entrâmes en relation avec Ali Khan et Hamid Kaïm, dont nous avions lu les articles. »[1]

Vers la fin de l'odyssée, nous remarquons que Mourad a fini la rédaction de son récit et, de ce fait, devient un véritable romancier : « Mourad avait terminé son travail de scribe »[2], nous dit Hocine. Puis, il ajoute : « Il referma avec une lenteur redoutable le livre de soie verte […] »[3].

Le narrateur de ce même roman *Le Chien d'Ulysse,* dont l'intrigue fourmille d'actions puisque riche d'événements et d'incidents, est, lui aussi, un écrivain. En fait, Hocine est, comme nous l'avons remarqué, disciple du journaliste Hamid Kaïm. Ce dernier lui a appris, certes, la nomination des constellations, signe d'une quête de soi dans un univers sans cesse tourmenté pas la guerre et bouleversé par les événements. Mais il faut souligner que, grâce à ce journaliste, le narrateur a pris conscience de ce qui arrive à sa ville et de ce qui s'y passe. D'ailleurs, il s'est forgé un esprit critique et contestataire, avec une recherche constante d'une sortie symbolique de ce chaos, mental et physique à la fois. Outre l'influence du journaliste, il est également question de l'influence de l'entourage auquel appartient Hocine. En effet, rappelons que celui-ci est étudiant et fréquente des personnes qui font partie d'un univers intellectuel et que tous se sont initiés à l'art de l'écriture. Trois écrivains sont des modèles, le journaliste, le professeur de littérature et Mourad, le poète.

[1] *Ibid*. p. 224.
[2] *Ibid*. p. 251.
[3] *Idem.*

L'université est le lieu qui semble interpeller l'esprit d'Hocine et susciter des interrogations sur le sort dramatique de sa ville. Ainsi, lors de ses pérégrinations citadines, physiques et mentales à la fois, il décide, lui aussi, de se mettre à l'écriture. Sa tentative d'écrire se justifie pour deux raisons : d'une part, il semble qu'il ait choisi de prendre la plume au lieu de s'engager, afin d'éviter de participer aux activités policières nocturnes, à l'image du policier Seyf, l'ancien étudiant. Cette première hypothèse trouve son origine dans le refus par le narrateur de la proposition du commandant Smard. Il rejette ainsi l'offre de ce dernier : « Je ne suis plus certain de vouloir ce que vous me proposez. […] Qui vous a donc fait changer d'avis ? Vos amis ? »[1], s'interroge-t-il. En d'autres termes, ceci est une forme de victoire du verbe sur la violence. D'autre part, comme le roi des *Mille et Une Nuits* qui se précipite pour faire intervenir des scribes, afin de sauvegarder les contes de son épouse, il semble qu'Hocine ait agi de la même manière. Lui aussi espère que les évènements, vécus durant une journée entière, ne s'effaceront pas et ne disparaîtront pas. Dans ces conditions, l'écriture, comme la parole, devient une action et un signe d'une lutte contre l'oubli qui peut précipiter la mémoire dans le néant :

> « Le voyage traînait, se détendait, languissait comme une luxurieuse. Et Cyrtha me semblait lointaine, à l'image d'un songe dont la tonalité particulière se serait perdue, effacée par le temps, emportée par la brise. Une ou deux feuilles de mon journal m'échappèrent. Je ramassai en hâte. Qu'il reste quelque chose de cette journée ! Qu'elle ne se délite pas comme les ombres du soir ! »[2]

En véritable scribe, le narrateur se met donc à écrire et à décrire tous les faits qui l'ont marqué, mais il s'aperçoit que son cahier est, à son tour, chargé de violence : « Très vite, des lignes torturées recouvrirent la page. Signes de la douleur et le froid »[3]. Il remarque, aussi, que « le chaos bousculait les lignes de mon journal »[4], nous dit-il. En effet, ces lignes du journal sont liées à l'assassinat du président de Cyrtha, évoqué précédemment. Elles ne sont, en fin de compte, que le résultat de la tristesse et de l'amertume qui rongent Cyrtha et ses habitants, plongés dans les forces du chaos, au sens de Deleuze et Guattari, et emportés par le tourbillon de l'Histoire.

[1] *Ibid*. p. 230.
[2] *Ibid*. p. 238-239.
[3] *Ibid*. p. 240.
[4] *Ibid*. p. 255.

Dans un autre extrait, Salim Bachi nous montre son narrateur, assis sur un trottoir, en train de transcrire une histoire un peu particulière, en rapport avec la mémoire de ses ancêtres. Selon une vieille croyance arabe, l'homme du désert prédit son avenir, en consultant les astres, bien avant l'émergence de l'islam. Ainsi, nous retrouvons une autre fonction symbolique des étoiles, dans la pensée de l'auteur et de leur influence sur le sujet, dans sa construction identitaire. Le fait de remonter à ce temps lointain et de chercher à le sauvegarder est une façon de renouer avec le passé et donc avec les origines :

> « Dans notre croyance, l'homme, avant même de vivre, lit le compte rendu exact de son existence future. Quelle dérision ! Pourquoi ne déchiffrais-je pas mes errances dans le ciel ? Sans doute une rémanence des temps antéislamiques. Des Bédouins croyaient lire sur la voûte céleste la destinée de leurs caravanes pendant que leurs poètes chantaient un amour perdu, sur les vestiges d'un campement. J'inscrivais tout cela : les nomades, le désert, la nuit, le ciel. Émeraudes. Pierreries. Sur un trottoir de Cyrtha l'endormie, j'écrivais. Mourad m'enjoignait souvent de prendre la plume et de lire. »[1]

Les expériences et les tentatives d'écrire sont manifestes, à travers l'insertion des carnets et des articles, à la manière de l'écriture de Kateb Yacine, au sein de la même intrigue. En effet, dans ce même roman *Le Chien d'Ulysse*, il est question d'un premier article qui concerne la mort de la sœur d'Ali Khan[2], Hayat, dont le nom en arabe signifie la Vie. Pour Ali Khan, la perte d'Hayat (la Vie) a une double signification. Il s'agit de la perte d'une sœur et de la vie, sa vie. Ensuite, sont mentionnés deux carnets relatant le passage en prison du journaliste[3]. Enfin, un dernier article[4] se glisse, à la fin du roman, afin de raconter la mort tragique du narrateur. En fait, nous remarquons que les deux carnets et les articles sont introduits pour ajouter un détail supplémentaire sur la vie d'un personnage et donc fournir des informations au lecteur. Mais, au-delà de tout cela, l'ajout de ce type d'écrit est une clé d'ouverture sur d'autres genres d'écriture. En effet, cette multitude d'écrits témoigne de l'hybridité de l'écriture. D'ailleurs, ceci est un principe de l'écriture moderne, apte à mêler différents genres en un même et unique texte. Les carnets d'Hamid Kaïm, les articles sur Hocine et Ali Khan, le cahier de Mourad et le journal d'Hocine

[1] *Ibid*. p. 240.
[2] *Ibid*. p. 58-60
[3] *Ibid*. p. 124-125 et p. 130-132. Ces deux carnets qui racontent la vie du journaliste de Cyrtha apparaissent, effectivement, dans le titre où l'on voit le mot « carnet » entre parenthèses.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 257-258.

représentent le lieu de cette mémoire qui est sur le point de s'effacer. C'est une mémoire à protéger et à conserver durant une période où les évènements imposent, pourtant, à ces narrateurs-scribes de garder le silence[1]. Le commandant Smard, lors d'une conversation avec Hocine, à propos des articles du journaliste, précise : « Ce journaliste à la manque […]. Écrire des articles. Ça l'avancera à quoi ? Hein ! Il se prendra une balle dans le crâne, voilà tout. Ce ne sera pas beau à voir, je te le garantis »[2]. Telles sont les dernières paroles de ce personnage.

En outre, l'insertion des carnets et des articles participe à la structure fragmentaire et circulaire de l'œuvre de Salim Bachi. En ce sens, elle crée une multitude de mises en abyme qui rend compte d'une perturbation et d'une instabilité permanentes au sein de la diégèse. D'ailleurs, tel est le but de la narration moderne, une narration qui se veut multiple et hétérogène, rhizomatique en un mot. Toutes ces caractéristiques, perceptibles tant sur le plan formel que thématique, font des romans de Salim Bachi des livres-rhizomes. Dans la mesure où ces derniers représentent l'espace lisse de la littérature, ils ont pour but de garder toujours un lien, ou mieux une ligne de fuite, avec un dehors symbolique, c'est-à-dire d'être en permanente liaison avec le monde. En ce sens, les attentats du 11 septembre, au cœur du récit *Tuez-les tous*, sont une confirmation de l'enchaînement de la violence qui a, déjà, pris racine dans le territoire rhizomatique de Cyrtha, pour ensuite se prolonger dans tout l'univers[3].

En poursuivant notre réflexion sur l'idée du dehors, soulignons que Deleuze et Guattari distinguent l' « extériorité » de l' « intériorité » d'un livre, en recourant à l'exemple de l'écrivain allemand Kleist. Selon eux, la première caractéristique est le propre de l'écriture moderne, alors que la seconde reflète l'écriture classique et romantique. Le principe de cette écriture du « dehors » tend à faire du livre-rhizome une machine de guerre, la machine propre aux nomades :

> « L'idéal d'un livre serait d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage : événements vécus, déterminations historiques,

[1] Le roman *Le Silence de Mahomet* évoque le poids de ce silence en période de violences politiques et policières.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 234.
[3] Nous reviendrons, ultérieurement, sur cette idée de violence universelle afin de l'analyser et de l'expliquer.

> concepts pensés, individus groupes et formations sociales. Kleist inventa une écriture de ce type, un enchaînement brisé d'affects, avec des vitesses variables, des précipitations et transformations, toujours en relation avec le dehors […]. *Les multiplicités plates à n dimensions* sont asignifiantes et asubjectives. Elles sont désignées par des articles indéfinis, ou plutôt partitifs (c'est *du* chiendent, *du* rhizome…). »[1]

Par ailleurs, nous remarquons que tous ces types d'écrit sont en rapport avec les événements où l'actualité est présente. En effet, cette écriture fait rhizome avec les histoires racontées (lignes de fuite), mais aussi avec la grande Histoire (une ligne de fuite) au sens où elle est capable de connecter la grande et la petite. Cela se réalise sans, pour autant, enraciner et enfermer la pensée dans la mémoire historique qu'inspire l'image classique et complexe de l'arbre généalogique. Bien au contraire, l'écriture-rhizome a ici pour objectif de fonctionner comme une antimémoire, selon le discours géophilosophique, c'est-à-dire de laisser place à une mémoire courte qui se renouvelle sans cesse. Cette mémoire courte commence toujours par l'oubli, un oubli qui sert d'espace de respiration au sujet.

Hocine nous le confirme lorsqu'il dit : « Au commencement était l'oubli. La naissance de la mémoire débutait par une absence de traces »[2]. Ainsi, le narrateur reporte sur son journal les événements vécus durant une journée. Toutefois, ces événements ne peuvent se lire et se comprendre sans leur contexte, c'est-à-dire leur lien avec la grande Histoire. En ce sens, derrière la rencontre du narrateur avec le journaliste, dans l'espace de l'université, cette agora de l'intellect, se cache une longue méditation sur toutes les guerres du pays. De même, la rencontre d'Hocine avec le fou, à la recherche du port d'Ithaque, trouve son origine dans l'errance de celui-ci, provoquée par la guerre civile. Il en est de même pour les autres scribes du roman. Pour eux aussi, les histoires racontées dans leurs écrits renvoient à une mémoire courte, ayant pour arrière plan une mémoire longue.

Deleuze et Guattari s'opposent à toute pensée arborescente parce que, selon eux, la pensée doit fonctionner comme une herbe. Ainsi, en s'inspirant des travaux des neurologues et des psychophysiologues, ils aboutissent à une distinction entre la mémoire

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 16. L'écriture en italique est le fait de l'auteur du livre.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 256.

courte et la mémoire longue. En effet, la première représente le modèle du rhizome. Elle est, en principe, une antimémoire qui inclut l'oubli. Dans ce cas, le scribe rédige des faits courts mais qui, en toile de fond, évoquent des événements de l'Histoire. Quant à la mémoire longue, elle est une mémoire du genre ramifié, enchevêtré, voire compliqué dans laquelle s'enracine et s'emprisonne le cerveau de l'individu. À cet égard, les deux philosophes précisent :

> « […] la mémoire courte est du type rhizome, diagramme, tandis que la longue est arborescente et centralisée […]. La mémoire courte n'est nullement soumise à une loi de contiguïté ou d'immédiateté à son objet, elle peut être à distance, venir ou revenir longtemps après, mais toujours dans des conditions de discontinuité, de rupture et de multiplicité […]. Splendeur d'une idée courte : on écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus ; elle ne se confond pas avec l'instant, mais avec le rhizome collectif, temporel et nerveux. La mémoire longue (famille, race, société ou civilisation) décalque et traduit, mais ce qu'elle traduit continue d'agir en elle, à distance, à contretemps, « intempestivement », non pas instantanément. »[1]

Nous voudrions nous arrêter un instant sur la mémoire longue, en nous référant à cette citation. La réflexion, développée par les philosophes, dans les dernières lignes concernant l'image de la pensée arborescente, est représentée dans *Le Chien d'Ulysse*, non par la pensée, mais par la famille même du narrateur. En temps de guerre civile, Hocine évolue au sein d'une famille nombreuse, sous un même toit qui laisse émaner un mal de vivre et génère des conflits. En effet, de cette crise du logement résulte une violence interne qui s'accompagne d'un enfermement mental. Elle commence au sein du foyer et ce dès les premières pages du récit, avant de devenir externe. La famille, tel un arbre, est bâtie et structurée sur un modèle hiérarchique et organisé, incarné par l'ancien moudjahid et père du narrateur. On est bien là au cœur de la réflexion des deux philosophes, celle de la complexité ramifiée de l'arbre. La représentation de la famille du narrateur est, en ce sens, symbolique, dans la mesure où elle fait écho au mode de vie de presque toutes les familles traditionnelles algériennes, en ce temps de guerre civile. De fait, les familles sont,

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 24-25.

généralement, nombreuses et mènent une existence où la violence extérieure s'intériorise et réciproquement. Hocine nous fait partager ce mal de vivre existentiel :

> « J'étudiai ainsi le fonctionnement d'une famille restreinte. Les conflits s'y révélaient plus violents. Chez moi, l'arborescence génétique – nous vivions à dix sous le même toit et une onzième personne rejoindrait bientôt la tribu – émoussait les disputes ; elles s'épuisaient vite sous l'exubérance des intermédiaires. »[1]

Il ajoute en responsabilisant ses parents quant au fait que sa famille est nombreuse et en insistant sur ce nombre « fatal » qui rend difficile le parcours de sa vie. Le chagrin s'accentue encore plus, surtout lorsque le narrateur compare sa famille à celle de son ami Mourad, fils unique, en ce qui concenrne le nombre de personnes qui la compose :

> « Affligé d'une famille pléthorique, je me démène pour creuser ma voie. Je cherche de la quiétude en pleine tourmente. Vaine recherche. Les considérations d'un nourrisson ne vont pas plus loin que son bol alimentaire ou fécal. J'en veux à ma mère, à mon père aussi, de m'avoir conçu si nombreux. Mourad envie mon état d'aîné noyé dans la multitude. Mourad est fils unique, un vrai de vrai, une hérésie dans ce magnifique coin de la terre. »[2]

En remontant plus loin dans le temps, l'arbre généalogique de la famille algérienne trouve son origine dans l'évocation de la tribu des Béni Djer dans *La Kahéna*, comme le fait le narrateur Si Mokhtar, un des protagonistes de Kateb Yacine, sur la tribu Keblout. C'est la narratrice qui, de façon épique, raconte l'histoire de ce peuple aux origines nomades et dont les traces risquent d'être effacées par les vents du désert. En fait, cette tribu ancestrale est l'emblème de la mémoire de chaque sujet algérien, et remonter jusqu'aux origines arabes lointaines est le signe d'une permanente quête identitaire. Dans le roman, la représentation de la tribu est souvent rattachée à la terre natale. L'importance de cet attachement à la patrie est mise en intrigue au temps de la colonisation française en Algérie ; la tribu fait preuve de résistance mais en vain puisque ses terres sont confisquées et octroyées à un colon maltais. C'est là le symbole d'une double dépossession, territoriale et identitaire :

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 223-224.
[2] *Ibid*. p. 15.

> « Les Beni Djer surgissaient des confins, des sables et des lunes, qu'ils chantaient dans leurs poèmes, racontent les vieillards intarissables sur les origines et les légendes de Cyrtha […]. Les Beni Djer ne touchèrent jamais terre : ils survolaient les plaines. Quand débarquèrent les troupes françaises, contrairement à d'autres tribus, ils ne firent pas allégeance. D'ailleurs, on ne se souvient plus des inféodées : leurs noms se perdent ; dans le nocturne des mémoires, elles se délitent comme ces pierres que l'on crut intemporelles et qui maintenant fondent leurs arêtes dans le vent. Par contre, les Beni Djer demeurent, chez les vieillards comme chez les érudits, les cavaliers qui défendirent les remparts de Cyrtha. »[1]

La représentation de l'arbre généalogique s'oppose à celle du rhizome. Elle est aussi manifeste dans un autre passage de l'*Autoportrait avec Grenade*, analysé précédemment, lorsque l'auteur rencontre l'un de ses principaux personnages, Hocine, dans un café à Cyrtha, la ville de son enfance, en 1996. Pendant la décennie noire, leur discours porte, naturellement, sur les événements de leur pays, avec une méditation sur un présent contraignant qui tend vers un futur proche, peu prometteur. En effet, cette image est renforcée par la présence d'un arbre ramifié, symbole d'une mémoire longue :

> « L'arbre au dessus de nos têtes est une pieuvre dont les branches explosent. Du kiosque nous parviennent la musique et les paroles d'une chanson.
>
> *Il est facile d'aimer des cœurs sans tendresse*
> *Je reviendrai, traversant mers et pays,*
> *Et je te raconterai ce qu'il advint de moi*. »[2]

Dans notre étude, nous avons rapproché l'arbre, comparé à une pieuvre, au monstre homérique de la mythologie, Scylla, parce que l'écriture de l'auteur fait, le plus souvent, référence à Homère et à la mythologie, surtout grecque. Outre cette chimère, il existe un autre type de monstre tentaculaire, proche de Scylla, qui évoque les complications et l'étouffement ; ce sont les hydres et les méduses parce que « les hydres et les méduses ne nous en font pas plus sortir »[3], précisent Deleuze et Guattari. En bref, tout ce qui évoque une représentation arborescente demeure, dans tous les cas, complexe et accablant. Il convient, toutefois, de souligner que la ressemblance de l'arbre avec ce type de monstre est

[1] BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit.*, p. 13-14.
[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 21.
[3] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 25.

marquante parce qu'elle affecte, profondément, une mémoire qui se veut longue et rend bien compte des systèmes arborescents et de leur difficulté.

Pour l'essentiel, ajoutons que la suite de cette même citation, sous forme de refrain, ou mieux de ritournelle dans un langage conceptuel, agit comme une mémoire courte dans la mesure où, sur un plan sémantique et par son contexte, elle vient s'opposer au discours engagé par les deux narrateurs. Nous remarquons qu'elle porte, en elle, le thème du voyage et de la traversée marine, signe du mouvement, mais aussi de l'amour et donc de la vie, faisant, ainsi, face à la guerre, à la mort et à l'enfermement. Elle porte aussi un message d'un récit personnel, explicité par le verbe « raconter ». Ce récit personnel est le fruit d'une écriture rhizomatique, capable de connecter le raconteur à n'importe quelle contrée fictive ou réelle ; c'est un gage de la continuité d'un rêve personnel, rendu possible à travers l'écriture.

Toutefois, l'évocation de l'œuvre *Autoportrait avec Grenade* nous invite à réfléchir sur l'écriture-rhizome du récit autobiographique et son rapport avec l'Histoire. Ce livre aurait pu aussi s'intituler *Autofiction avec Grenade* parce que son premier propos est de mettre en scène la vie de Salim Bachi en roman, en particulier son enfance passée à Cyrtha. Or, la maladie imprévue de l'auteur a changé le cours des événements et le récit a pris une autre tournure. Malgré cet incident, le roman demeure proche de l'autofiction, dans la mesure où l'auteur ne s'éloigne pas de son premier objectif qui est de raconter une des étapes de sa vie. En effet, comme nous l'avons mentionné ailleurs, il est question, dans ce récit, du séjour de Salim Bachi dans Grenade, une cité dont la physionomie et la géographie lui rappellent, sans cesse, Cyrtha, sa ville natale. Le site mythique de l'Alhambra, symbole de la présence arabe et des origines, est là, justement, pour permettre à l'auteur de renouer avec le passé… son passé.

Ainsi, grâce à l'écriture-rhizome, dans ce récit d'autofiction[1], comme dans d'autres romans de l'auteur, nous remarquons qu'il y a, toujours, des bribes de la vie de Salim Bachi qui font partie des intrigues. Ces morceaux biographiques sont manifestes à travers les personnages, et plus particulièrement à travers leur tâche d'écrivain. Comme nous l'avons montré, ces protagonistes sont tous des scribes, au point qu'ils se confondent, le

[1] Cf. David R. Olson, *L'univers de l'écrit – Comment la culture écrite donne forme à la pensée* ; traduit de l'anglais par Yves Bonin, Paris, Éditions Retz, 1994, p. 285-312.

plus souvent, avec leur propre auteur. Citons l'exemple du personnage du roman *Le Chien d'Ulysse*, Mourad, le poète. Cet étudiant en littérature entreprend la rédaction d'une nouvelle durant la guerre civile. Or, Salim Bachi lui-même confie que durant son parcours universitaire, au début de la décennie noire, il a produit une nouvelle, intitulée *Le vent brûle*. Les deux nouvelles sont écrites sur un fond identique parce qu'elles ont pour thème essentiel la violence universelle :

> « J'avais écrit une nouvelle en 1992 ou 1993. Seul mérite de cette pochade, elle se terminait sur l'idée que la violence étrange, sans nom, qui nous concernait, finirait par déborder l'Algérie et par s'étendre au reste du monde. Michel Houellebecq avant l'heure
>
> Pourtant j'étais jeune. J'avais des sentiments. »[1]

Le kamikaze de *Tuez-les tous* est étudiant à Paris. Sindbad, quant à lui, s'inscrit à la Sorbonne, et entame l'écriture d'une thèse. Pour faire bref, précisons que les exemples de ce genre de mélange et de ces liens entre les écrits sont foisonnants, comme nous l'avons évoqué tout au long de notre travail. De ce point de vue, il apparaît que l'écriture de l'auteur fait rhizome avec celle de ses protagonistes, au sens où tout s'entremêle, au point que l'auteur finit par rencontrer ses propres personnages (scènes métaleptiques). Derrière cette technique d'écriture d'autofiction, il semble qu'une question primordiale soit posée par Salim Bachi, celle de la validité du verbe littéraire. On est bien là au cœur d'un univers où la fiction prime. Pour comprendre cela, il faut revenir sur le récit d'Hocine, l'un des narrateurs-scribes dans l'œuvre de l'auteur. Ce personnage, nous l'avons souligné, a reporté toutes les histoires vécues, durant ses errances, sur son journal, dans l'intention de conserver et transmettre la grande Histoire (la longue mémoire), par le biais de ses histoires personnelles (l'antimémoire ou la mémoire courte). Or, à la fin du récit, Hocine nous apprend que tout est faux. En fait, les événements vécus ne sont pas réels et il le confirme en disant :

> « Le chaos bousculait les lignes de mon journal. J'avais tout inventé. Menti, du premier au dernier mot. Du commencement à la fin des temps. On ne me chassait pas de chez moi. Je n'errais pas dans Cyrtha à l'agonie. Je n'y rencontrais pas un journaliste rendu fou d'amour. Ou alors, Mourad, encore lui, m'inventait à mesure que

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 38.

les phrases succédaient aux phrases, page après page. À mon avis, il manquait de talent. »[1]

La lecture de cette citation nous conduit vers une autre interrogation, celle de la place de l'écrivain et, notamment, de sa relation avec le monde de papier. Salim Bachi, comme ses personnages, habite aussi son univers romanesque. Il est comme un protagoniste et évolue, comme eux, au sens où il partage leurs histoires et inversement. D'ailleurs, la fin de la citation suscite une remarque, ou plutôt un jugement. Le narrateur se permet de juger son ami Mourad, un personnage qui se confond, constamment, avec l'auteur. Il semble que le verbe inventé, appartenant à la littérature, donne du sens à l'écriture d'un moi, sans cesse recherché, à travers la plume de l'écrivain. Salim Bachi devient, lui-même, le personnage de son personnage. Il exprime ceci quand le journaliste de Cyrtha lui rend visite à l'hôpital de Grenade :

« - Tu es revenu

- Je te l'avais promis, tu te souviens ?

Il est assis au bord du lit, sa main posée sur mon genou.

- Comment te sens-tu ? me demande Hamid Kaïm.

- Mal.

- Je te plains, tu sais.

- Ta compassion me touche.

- Toujours sarcastique à ce que je vois.

Hamid Kaïm hoche la tête d'un air entendu, inversant les rôles, comme s'il m'avait créé. Comble de l'ironie, je deviens le personnage de mon personnage. Miroir inversé de ma propre création. L'ombre surgie pointe un doigt accusateur. »[2]

Qui est le personnage de qui ? Qui est l'auteur de qui ? Cette même idée de recherche de l'auteur et de l'autorité[3] qu'exerce celui-ci sur ses personnages, est aussi explicitée dans *Le Chien d'Ulysse*. Le narrateur Hocine, durant son voyage, s'interroge, certes sur les événements, mais ses préoccupations sont aussi d'ordre artistique : « Mais alors, qui tenait le carnet de ma déroute ? De mes vacillations ? »[4], se demande-t-il. En fin

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 255.
[2] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 79.
[3] Cf. Christine Montalbetti, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001. L'auteur a également assuré un séminaire, auquel nous avons participé, en 2008/2009, qui s'intitulait « L'autorité de l'auteur », et dont la réflexion portait sur le statut de l'auteur et la maîtrise de son univers.
[4] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 118.

de compte, Salim Bachi nous éclaire sur cette problématique, quand il écrit : « On croit inventer des personnages, et ce sont eux qui vous inventent. Ils vous mettent à la question »[1].

Cependant, ce qui importe dans les questionnements soulevés par le biais du scribe, est que cette écriture-rhizome, le plus souvent individuelle, met en scène un moi symbolique (de l'auteur ou de son protagoniste) en rapport avec l'histoire commune. Elle n'est pas purement historique, mais plutôt auto-historisante[2], selon Maurice Dayan et tournée, le plus souvent, vers un monde intérieur parce qu'elle mêle fiction et réalité. Ainsi, pour raconter l'univers réel, chargé d'Histoire, et accéder à un degré de vérité, l'écrivain transite par la fiction, parce que son souci premier, conscient qu'il est de la situation, est de bâtir un monde réel qui lui est propre. Il est emporté par une réflexion personnelle sur l'Histoire collective. De ce fait et sur un fond historique commun à tous, il construit un univers de mots pour pouvoir dire le réel. Salim Bachi le précise quand il écrit : « Tout détruire pour réduire le monde en mots »[3]. L'auteur invente le verbe dans le but d'échapper à l'Histoire écrasante parce que « l'Histoire est parfois cruelle […]. Un cauchemar dont j'essaye de m'éveiller »[4], dit-il, en pastichant le héros joycien, Stephen Dedalus. Maurice Dayan explique le phénomène de cette écriture double, à la fois de soi et de l'Histoire, en mettant l'accent sur l'acte (d'écrire) lui-même :

> « Maintes fois, l'auteur qui a entrepris le récit de sa vie ou l'exploration de soi s'y détermine à partir d'autre chose, qui nous intéresse ici particulièrement : une situation ou un conflit *historique* dont il a été l'un des acteurs, victimes ou témoins […]. Précisons seulement que dans certains cas (et il en est d'illustres), toute une œuvre littéraire ou artistique a déjà pu être accomplie en ''réponse'' indirecte à un passé collectif que rien ne permet d'oublier ; mais à la fin, c'est le désir d'écrire en première personne qui l'emporte, face à des souvenirs lancinants qui appellent un acte d'histoire. En donnant un récit de ce qu'il fut, de ce qu'il a fait, vu, entendu, dit et pensé, l'écrivain retourne à des sources historiques qui ont porté tout en les dépassant ses propres singularités. »[5]

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 104.
[2] DAYAN, Maurice, « Préface », in *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Press Éditions, 1997, p. 15.
[3] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 50.
[4] *Ibid*. p. 81.
[5] DAYAN, Maurice, « Préface », in *Écriture de soi, écriture de l'histoire, op. cit.*, p. 15.

À la lecture de cet extrait, il est évident que l'écriture est un désir personnel qui se renouvelle continuellement. Outre les connexions entre plusieurs types et genres d'écritures, l'écriture-rhizome a le pouvoir de lier les littératures entre elles. En ce sens, grâce à la représentation rhizomatique, on peut imaginer que la littérature française a accouché de la littérature francophone, et plus précisément, de la maghrébine (une des lignes de fuite) à laquelle appartient Salim Bachi. Ce dernier « expatrié » se rapatrie par le biais du verbe, exprimé dans la langue française. Ceci engendre un paradoxe et laisse l'auteur en état d'hésitation parce que, pour chanter sa patrie, il choisit de le faire dans la langue de l'autre, et non dans sa langue maternelle. Il l'exprime dans un moment de solitude, quand les interrogations identitaires le saisissent et, précisément, durant son séjour à Grenade, une ville qui inspire Cyrtha :

> « Le verbe rapatrier me plonge dans une grande perplexité. La France est-elle ma patrie ? Mon passeport atteste le contraire. Les tracasseries administratives aussi. Mais je demeure un étranger paradoxal. Mon travail, ma vie, se conjuguent à présent au français. »[1]

Enfin, il convient d'ajouter que le travail littéraire auquel se livre Salim Bachi, pour écrire l'histoire de son pays, s'inscrit dans un monde théâtral, proche essentiellement de la comédie, parce que l'univers, dans lequel il évolue, se fonde sur des farces, au langage ironique et désacralisant. Les comédies, à l'évidence, s'inspirent de la réalité et ont pour objectif de raconter et représenter la vie, jouée par des acteurs ordinaires, à l'inverse de la tragédie par exemple. Ainsi, la comédie met en scène une simple intrigue, dont l'aspect est socio-psychologique, et provoque un rire moqueur pour dire un événement accablant et pénible. Selon notre auteur, l'homme de théâtre qui inspire le plus son pays est Molière. À ce sujet, l'auteur déclare :

> « […] les premiers livres lus le furent dans la langue de Molière. En Algérie, on dit toujours la langue de Molière, et non de Racine ou de Voltaire. Jean-Baptiste Poquelin nous est plus proche. Sans doute vivions-nous, et vivons-nous toujours, dans un monde identique à ses comédies. »[2]

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit.*, p. 125.
[2] *Ibid.* p. 128.

1/2 Le Livre des Stations

L'écriture-rhizome, que nous avons étudiée plus haut lorsque nous avons analysé la représentation du livre, nous conduit à examiner *Le Livre des Stations*, une sorte de « palimpseste », qui revient souvent dans l'œuvre de l'auteur. En effet, nous avons souligné que c'est un livre d'écolier de couleur verte qui appartient à Mourad. Mais, en même temps, ce livre n'est autre que le Coran. En effet, lorsque Hayat, la sœur d'Ali Khan, décède, celui-ci entre dans la chambre de son ami, le journaliste, afin de se procurer le livre sacré :

> « Ses yeux étaient perdus et je sus qu'il venait de lui arriver une catastrophe. Il entra dans ma chambre, farfouilla parmi mes livres et retira un Coran de soie verte. Il regarda longuement le livre […].
> « – C'est *Le Livre des Stations*, dit-il.
> « Il caressa la couverture, ouvrit le livre, le feuilleta avec une lenteur redoutable, presque folle, puis le referma. »[1]

Une situation identique est vécue par un autre personnage dans la nouvelle *Histoire d'un mort*. Rachid est un jeune homme qui ne pratique pas la prière quotidienne. Sous son regard de non-pratiquant, il raconte les étapes de l'enterrement de son père, précisément celle de la prière funéraire :

> « Alors l'imam ânonne quelques paroles qui ne veulent rien dire depuis des siècles parce que les mots aussi meurent et se décomposent comme les corps, les mots aussi se vident de leur substance et ce qui est dit aujourd'hui dans quelques siècles ne vaudra plus son pesant d'air et de bruit, ce qui est inscrit dans la vie aujourd'hui demain sera mort et décomposé et le livre qu'il tient entre les mains n'est plus que le réceptacle vide d'une ancienne parole. »[2]

Nous remarquons à travers ces deux exemples, nous l'avons mentionné précédemment, que l'influence du texte coranique imprègne les récits de l'auteur. La présence du religieux divise son œuvre en deux univers, sacré et profane. Le glissement du sacré se fait à travers *Le Livre des Stations*, qui prolonge d'autres références comme les versets coraniques, épars dans l'œuvre, ou le roman *Le Silence de Mahomet*. On peut donner une double interprétation à l'évocation du religieux. D'une part, il s'agit, pour Salim

[1] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 211.
[2] BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit.*, p. 101-102.

Bachi, de remonter jusqu'aux origines de sa culture, à la recherche des mythes fondateurs de son pays et, ainsi, de poursuivre une quête identitaire. Mais il est aussi question, pour lui, d'expliquer le présent par le recours au passé et de soulever des questions, relevant de l'actualité. Par le biais de la fiction, il semble préoccupé de vérifier l'influence qu'exerce l'islam sur les mentalités et ses enjeux, de nos jours, ou alors de comprendre le tournant que prend la religion lorsque le texte sacré est utilisé à des fins personnelles et par des fanatiques. Une autre utilisation du Coran, distanciée et respectueuse, est explicite pour lui, comme le montrent les deux extraits cités plus haut. En effet, le premier met en scène un croyant conservateur qui ne fait preuve d'aucun fanatisme, alors que le second est un non conservateur, dont les paroles, au fil du temps, ne semblent plus significatives.

Pour l'essentiel, l'autre réflexion que l'on peut porter au sujet de ce glissement sémantique est la liberté de l'écriture-rhizome qui autorise l'auteur à recréer un monde démiurgique où se superposent et se confrontent deux plateaux, l'un profane et l'autre sacré. Ainsi, la littérature fait rhizome avec la religion dont le but est de fonder un univers moins brutal où le Verbe l'emporte toujours sur la violence. En outre, *Le Livre des Stations* provoque une confusion, à travers la mise en abyme. Nous découvrons, en effet, un livre dans le livre (*Le Livre des Stations* dans *Le Chien d'Ulysse*), ce qui justifie la pleine maîtrise de son univers par l'auteur, car « […] il n'y a que ce recours qui semble pouvoir – ou devoir – recréer le monde sur d'autres bases »[1]. Martine Mathieu-Job analyse, dans la même perspective, une scène, dont nous avons parlé, au cours de laquelle Mourad tend son livre à Hocine et l'incite à lire et à écrire. Le verbe « lire » a une double signification parce qu'il fait référence à une lecture symbolique et porteuse d'un enseignement tantôt religieux, tantôt psychologique et pédagogique, où l'accès à la Vérité ne se fait que par la fiction.

Par ailleurs, la représentation du rhizome entre la littérature et la religion est explicitée dans *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, notamment lorsque le narrateur rencontre son ami Robinson, le clandestin, à Paris. En effet, le choix de la capitale française est riche de sens parce qu'il met en valeur la relation entre la religion (le sacré) et l'histoire fictionnelle (le profane) par le biais du jeu sémantique sur le mot « station ». En fait, ce glissement sémantique, à travers les « Stations », a pour ambition de permettre la

[1] MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance de la tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone, op. cit.*, p. 357.

transition de l'histoire de l'homme individuel à l'homme en général et d'ouvrir sur l'universalité. Ainsi, lorsque Sindbad emprunte le métro parisien, dont le plan cartographique et rhizomatique est riche en évocations historiques, comme l'atteste le nom des stations de chaque ligne, il s'offre un voyage universel dans un cadre spatio-temporel non limité. Ce déplacement métaphorique lui permet de réfléchir sur l'Histoire de l'humanité, d'observer et d'examiner minutieusement les transformations qui habitent chaque homme. Ce travail est rendu lisible par l'arrêt récurrent dans chaque lieu. Pour mieux comprendre cela, ne faut-il donc pas revenir sur la définition même du mot station ? Le terme renvoie à un arrêt[1], c'est-à-dire à une suspension du temps afin de revenir sur le passé et de mieux repenser l'Histoire. Robinson monte dans le même compartiment que le marin oriental. Émane, alors, de cet espace symbolique, un discours à la fois évocateur et provocateur. Les deux protagonistes confondent tant leurs pensées critiques ainsi que leurs visions du monde, évoluant en rhizomes qui se partagent et s'enchevêtrent :

> « Le Livre des stations. Le Grand Livre des stations. Pense à tout ce qu'il y a à apprendre en consultant le plan du métro.
> Qui parle ?
> *Moi ou lui* ?
> La voix poursuit, seule dans le jour éclatant. À chaque station son histoire, à chaque station ses espaces. Espèces infinies. Voyager dans le temps, chevaucher le long des steppes russes, plonger dans les forêts équatoriales, livrer batailles à Austerlitz, aller de Rome à Bicêtre sur les pas de Rainer Maria Rilke. Quel formidable traité d'histoire ferait un plan de métro. »[2]

Ainsi, l'analyse du métier de scribe, à travers l'étude de l'écriture-rhizome, semble étendre le champ de notre recherche de l'écriture de l'Histoire par la fiction. De plus, l'effet arborescent (du livre-rhizome comme œuvre du monde et des stations) produit des systèmes de connexions lorsque ses racines mobiles se déploient dans le monde. Cependant, cette écriture de l'Histoire par la fiction porte toujours une part de subjectivité, rendue visible par l'autofiction qui fait parler le « je » du narrateur-auteur, quand ce dernier parcourt la dimension d'universalité. Là se rejoignent, continuellement « des chaînons sémiotiques, des organisations de pouvoir, des occurrences renvoyant aux arts, aux

[1] *Sto, stare, statum* : se tenir debout, se tenir immobile, se tenir ferme. In Félix Gaffiot, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1480-1481.
[2] BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin, op. cit.*, p. 203.

sciences, aux luttes sociales »[1]. Enfin, ajoutons que l'étude de cette relation magique de mobilité et de multiplicité demande un travail fondé sur la réflexion. Nous avons essayé de la mettre en valeur dans notre travail en reprenant l'expression de Deleuze, « faire rhizome avec quelque chose ». Le philosophe, dans son ouvrage *Dialogues*, l'explique de cette façon :

> « C'est tout cela le rhizome. Penser, dans les choses, parmi les choses, c'est justement faire rhizome, et pas racine, *faire la ligne, et pas le point*. Faire population dans un désert, et pas espèces et genres dans une forêt. Peupler sans jamais spécifier. »[2]

2/ Écrire l'Histoire, un pas vers l'universalité

L'étude de l'écriture, aux caractéristiques du rhizome, inscrit notre analyse dans le champ plus large d'un univers toujours mouvant, hétérogène et ouvert sur les multiplicités. Dans ce processus conceptuel, l'étude du rhizome nous conduit à recourir à l'exploration de la monade pour mieux expliquer la dimension universelle que donne à voir l'écriture de Salim Bachi.

2/1 De la nomadologie à la monadologie

Lorsque nous avons développé le thème du nomadisme, dans la seconde partie, notre réflexion sur l'écriture de l'auteur nous a conduite à nous approprier les traits du nomadisme dans un espace lisse, configuré par la littérature. Salim Bachi nomadise son écriture pour raconter le monde qui se présente à lui. Le contexte dans lequel s'inscrit le mouvement nomade est le résultat d'un travail créatif, dans la mesure où il englobe aussi l'univers fictionnel et réel. Mais, pour mieux rendre compte de cet aspect de mondialisation, nous allons utiliser le concept de monade. Avant cela, il convient de l'expliquer pour préciser de quelle manière nous l'utilisons.

Pour comprendre la monade, il importe de revenir à l'œuvre de Leibnitz, intitulée la *Monadologie*, rédigée en 1714 et publiée tardivement, en français, en 1840 par Erdmann. Cette œuvre, composée de paragraphes qui forment la synthèse de ses travaux, a pour but de mettre en lumière la pensée du philosophe. Dans les premiers propos, il est question des

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille plateaux – Capitalisme et schizophrénie 2, op. cit.*, p. 14.
[2] DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues, op. cit.*, p. 34.

monades qui représentent le monde. En effet, les monades composent notre univers, où les sujets eux-mêmes peuvent êtres des monades :

> « La Monade, dont nous parlerons ici, n'est autre chose, qu'une substance *simple*, qui entre dans les composés ; simple, c'est-à-dire sans parties […]. Et il faut qu'il y ait des substances simples, puisqu'il y a des composés : car le composé n'est autre chose qu'un amas ou *aggregatum* des simples. Et ces monades sont les véritables Atomes de la Nature et en un mot les Éléments des choses […]. Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir. »[1]

Deleuze, pour sa part, reprend la problématique de la monade dans *Dialogues*, une œuvre écrite en collaboration avec Claire Parnet, mais aussi dans *Le pli – Leibnitz et le baroque*. Dans ces deux œuvres, comme celle de Leibnitz, une question fondamentale est mise en évidence, celle de la complexité de l'univers. Cette complexité est accentuée par les notions d'actuel et de virtuel. Il convient de souligner que « L'actuel et le virtuel » est aussi un chapitre qui apparaît dans *Dialogues*, où les deux notions sont rattachées à la théorie des multiplicités parce que : « Toute multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels »[2].

Dans ce mouvement de la multiplicité, précisons que, selon ces deux auteurs, l'actualité et la virtualité sont intimement liées et agissent réciproquement. En ce sens, la perception « actuelle » est toujours entourée d'images « virtuelles » qui se dispersent et s'étendent selon des itinéraires espacés. Ces images virtuelles représentent les souvenirs : « ils sont dits images virtuelles en tant que leur vitesse ou brièveté les maintiennent ici sous un principe d'inconscience ». On pourrait alors imaginer que ces souvenirs brefs relèvent de l'ordre d'une antimémoire, c'est-à-dire d'une mémoire courte, telle que nous l'avons expliquée plus haut. La présence du souvenir renvoie au passé, qui agit sur le présent. Ainsi, selon Deleuze et Parnet, l'actuel renvoie au virtuel et le virtuel est l'actualisation de l'actuel, dans un temps discontinu et fragmenté, parce que la chronologie est brouillée. Ils expliquent :

> « Le plan d'immanence comprend à la fois le virtuel et son actualisation, sans qu'il puisse y avoir de limite assignable entre les deux. L'actuel est le complément ou le

[1] LEIBNITZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1987, p. 140-144.
[2] DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues, op. cit*., p. 177.

> produit, l'objet de l'actualisation, mais celle-ci n'a pour sujet que le virtuel. L'actualisation du virtuel est la singularité, tandis que l'actuel lui-même est l'individualité constituée. L'actuel tombe hors du plan comme à ce qui reconvertit l'objet en sujet »[1]

Dans cet extrait, nous remarquons précisément que l'actuel et le virtuel, auxquels font allusion ces deux auteurs, se mêlent sans cesse et font partie de la monade. Comme nous l'avons noté, la monade peut s'incarner dans les sujets. On parle alors de sujets-monades, qui sont différents et se distinguent dans leur façon d'intérioriser le monde et de le représenter. Dans tous les cas, la représentation de l'univers est faite d'actualité (le passé) et de virtualité (les souvenirs ou le passé) où s'entrecroisent des pensées, des perceptions, des points de vue et des sentiments, ouverts aux transformations parce que changeants.

À partir de cette définition de la monade, on peut alors soumettre les caractéristiques de celle-ci à celles de l'écriture moderne, dans la mesure où nous assistons à une représentation non plus d'un seul et unique pays, mais du monde, comme unité, auquel appartient l'auteur. Ici, le mot unité ne signifie pas un lieu cadré et figé qui met en place un processus de cristallisation. Cela pourrait mettre fin au mouvement du nomadisme, que nous avons étudié dans la seconde partie. Bien au contraire, le mouvement nomade se poursuit à l'intérieur de cet univers où l'unité renvoie, selon nous, à la totalité, c'est-à-dire à l'universalité. Il est question de tout l'univers qui englobe, bien entendu, la réalité et la fiction. On passe, alors, d'une écriture-nomade et vagabonde à une écriture-monade où s'affrontent souvent l'actuel et le virtuel, au sens deleuzien.

Toutefois, la monade n'interrompt, en aucun cas, le mouvement nomade parce que celui-ci continue à l'intérieur de ce fonctionnement monadologique. Le nomadisme demeure, incontestablement, un mouvement qui permet le déplacement dans tout l'univers. Ainsi, pour examiner cette écriture-monade, qui interroge la notion d'universalité, il faut revenir sur l'origine de l'écriture du roman *Tuez-les tous*, dans lequel Salim Bachi remet en question les attentats du 11 septembre. En effet, la publication de ce récit marque, d'abord, une rupture avec le premier cycle de l'auteur, fondé sur le thème de sa ville de Cyrtha et qui englobe *Le Chien d'Ulysse*, *Les douze contes de minuit* et *La Kahéna*. Il inscrit,

[1] *Ibid*. p. 180.

ensuite, le roman de l'auteur dans une autre logique où le religieux, nous l'avons mentionné à différent niveaux de notre étude, prime dans ce nouveau monde de la fiction. Mais ce qui importe, ici, est la sortie d'un monde clos et bien déterminé, centré sur l'Algérie, et l'ouverture sur un ailleurs symbolique pour mettre en place un mythe universel. Mais, l'ouverture est, elle-même, une affaire propre à l'auteur. En fin de compte, le multiculturalisme n'est-il pas un cheminement vers l'universalité ?

Lors d'une interview, Salim Bachi, en partant de l'événement réel du 11 septembre, revient sur l'origine et le contexte qui l'ont conduit à imaginer le récit du kamikaze Seyf el Islam, quelque temps après la destruction des deux tours jumelles. L'auteur confie :

> « Après le 11 septembre, j'ai rencontré un ami à Paris que j'avais perdu de vue. Nous avons dîné ensemble et il m'a tout simplement dit qu'il croyait qu'un romancier qui s'intéressait à ce qui s'était passé dans la tête d'un des kamikazes écrirait sans doute un livre important. Je ne le croyais pas, en l'écoutant, j'étais encore plongé dans l'écriture de « La Kahéna » et mes préoccupations étaient toutes autres. Pourtant l'idée a fait son chemin et, à l'été 2004, je me suis retrouvé avec « Tuez-les tous ». J'en conclus qu'il faut parfois écouter ses amis qui viennent de loin. L'ami en question était un médecin palestinien qui vivait en Cisjordanie en 2001 et qui avait vécu en Algérie dans les années soixante-dix. Il avait une cinquantaine d'années et n'était pas ce que l'on peut appeler un fou de Dieu, loin de là, c'était un homme ouvert et généreux, bien que préoccupé par le sort de la Palestine d'après le 11 Septembre. Au vu de ce qui se passe actuellement, il avait raison de s'inquiéter. »[1]

Pour comprendre cette écriture-monade, nous allons examiner l'identité de Seyf el Islam, « Émir de la Mort, Protée sanglant »[2]. En effet, durant tout le récit, à la veille de l'attentat qu'il prépare, depuis des mois, avec la complicité d'une organisation terroriste située sur les monts afghans, ce personnage mystérieux invite le lecteur à plonger dans son univers intérieur. Il nous entraîne dans un labyrinthe narratif qui met l'accent sur les allers-retours entre le passé obscur du narrateur et un futur proche et prometteur, dans la mesure où il promet la libération du néant. De l'ouverture du récit jusqu'à la fin, le narrateur, « prince de la mort », est présenté comme « un homme sans visage, personne »[3], mais

[1] http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 09/04/2013.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 128.
[3] *Ibid*. p. 49.

aussi sans âge. Il porte plusieurs identités, éparpillées à différents niveaux, dans le récit circulaire et fragmentaire que le lecteur est amené à découvrir, au fil des pages :

> « […] une œuvre d'art, passée en boucle sur toutes les télévisions du monde, un grand spectacle organisé par MC San Juan, c'était son nom à présent, San Juan de Public Ennemi : un nom à particule. »[1]
>
> « Il marchait dans la nuit et se souvenait de sa vie parisienne quand personne ne le connaissait. Personne, son nom était Personne, et il apprenait comme le lui avait enseigné son père, il apprenait et travaillait. Et il réussissait. Sa réussite ? Personne n'en avait cure, cela l'avait rendu malade. »[2]
>
> « – Seyf el Islam […]. C'était son nouveau nom. Ainsi l'avaient-ils nommé, en Afghanistan, quand ils étendaient sur leur *bay'a* pendant qu'il leur jurait fidélité et qu'eux, en retour, lui promettaient protection et assistance. Il était entré dans l'Organisation, et ce, jusqu'au jour où il entrerait dans la sphère de Dieu. »[3]
>
> « […] Pilote, Pilote, tu es notre Pilote, et lui continuait à rire et à marcher en direction de la demeure du Saoudien alors qu'au début, il avait voulu participer au petit jihad en Tchétchénie […] et le Saoudien l'avait fait asseoir à ses côtés en hôte de marque et distinction […]. »[4]

Ainsi, toutes les métamorphoses de noms témoignent de la perte identitaire du protagoniste. On croise alors l'homme hispano-américain, MC San Juan, l'homme Pilote, en côtoyant Seyf el Islam, Protée et Personne. Toutes ces identités fonctionnent comme des monades, c'est-à-dire comme des chaînons précisément sémiotiques, qui ont pour objectif de mettre en place ce cheminement vers l'universalité, pour aboutir à une identité anonyme. Le kamikaze devient lui-même un sujet-monade, qui incarne la violence anonyme, parce que son domaine à lui est, évidemment, le massacre et la mort. Cette mort ne trouve aucune justification dans le texte sacré parce qu'il s'agit d'une vengeance personnelle et de la haine qu'il porte à l'Occident. Pour lui, l'Occident s'incarne dans l'Européenne qui l'a abandonné, en tuant leur enfant, avant même sa naissance. De ce fait, à travers le souvenir du kamikaze, qui évoque l'échec de la relation amoureuse entre l'« islamiste atypique » et l'Européenne, Salim Bachi rappelle un événement historique, l'ancien conflit franco-algérien, pour décrire, justifier et interpréter l'animosité de son

[1] *Ibid*. p. 22.
[2] *Ibid*. p. 38.
[3] *Ibid*. p. 68.
[4] *Ibid*. p. 139-140.

personnage. Il précise : « Certaines haines ont des origines lointaines, coloniales souvent, et expliquent celles d'aujourd'hui […] »[1]. Au final, cette destruction collective n'est-elle pas la réponse d'une révolte personnelle d'un homme nihiliste ?

Pour l'essentiel, il convient de souligner que l'aspect de l'anonymat est aussi prégnant dans les autres romans de l'auteur. Même si les sujets de ses récits ne mettent pas tous en intrigue, de façon explicite, le thème de l'universalité, celle-ci est présente par le biais de quelques scènes évocatrices dès *Le Chien d'Ulysse*, pour se confirmer et s'approfondir dans *Tuez-les tous*. En ce sens, nous pensons à la rencontre d'Hocine avec le Cyclope mendiant (Le temps), un épisode que nous avons évoqué plusieurs fois, mais à des fins différentes. Il convient de rappeler que cette séquence est intertextuelle et fait une nette référence à l'*Odyssée,* dans un contexte différent. Ainsi, lorsque les deux personnages se croisent la nuit, le Temps interroge le narrateur sur son identité. Hocine réplique à la manière d'Ulysse :

> « – Comment Dieu t'a-t-il nommé ?
> – Personne, répondis-je. Personne. »[2]

Nous remarquons que la réponse donnée par le narrateur est polysémique et, en même temps, ambiguë. En fait, au fil de notre recherche, nous découvrons que le retour sur cette réponse est, à chaque fois, porteur d'un sens particulier différent. La première fois que nous avons étudié la réaction d'Hocine, c'était pour analyser le processus d'intertextualité et, de ce fait, montrer que l'écriture reste toujours une réécriture. Nous avons, également, souligné que le recours au mythe était une manière, pour Salim Bachi, de remonter le fil de la mémoire, en vue d'expliquer et d'interpréter l'Histoire. Une seconde fois, nous avons commenté cette même scène pour aborder le côté binaire de la construction et de la déconstruction identitaire du narrateur en temps de guerre, c'est-à-dire l'Histoire qui, en quelque sorte, pousse le sujet à quitter son pays pour fuir la violence. Parallèlement, cette fuite qui se reflète dans le voyage – géographique ou mental – est bénéfique, dans la mesure où elle se traduit comme une quête identitaire, c'est-à-dire une recherche de soi dans un autre ailleurs.

[1] BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade, op. cit*., p. 34.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit.*, p. 22.

Pour la troisième fois, nous faisons appel à la même réponse. Maintenant et, à ce stade de la réflexion, elle suscite une nouvelle interprétation. En effet, selon nous et dans ce contexte d'universalité, il semble que l'auteur, grâce à l'écriture-monade, ait dépossédé le narrateur de son identité, afin d'exprimer ce sentiment et ce pouvoir de posséder une identité, à la fois une et plurielle. Cette dernière se manifeste à travers l'anonymat symbolique, pour dire l'universalité. « Personne » n'est pas, à l'inverse de ce que l'on peut penser, une absence ou une dénégation de l'identité. Bien au contraire, « Personne » est l'affirmation d'une identité générale, où le sujet peut représenter chaque homme dans l'anonymat. D'ailleurs, quand le narrateur répond au Temps, il le dit une première fois, puis il l'affirme une seconde fois. Au final, précisons que ces trois interprétations possibles du nom de « Personne » fonctionnent dans le récit comme des monades sémantiques de cette triple identité (il nous semble que le trois est, ici, un chiffre fondamental[1] qui symbolise la totalité monadologique) jusqu'à former une « Unité symbolique », qui se saisit du monde et de sa complexité.

Dans ce processus de mondialisation, comme son narrateur, la ville de Cyrtha subit le même mouvement. Elle aussi devient anonyme à son tour. Il est vrai que nous avons analysé, dans la première partie, les métamorphoses du lieu et nous avons signalé toutes les transformations. L'une d'elles, ici, nous intéresse particulièrement. Il s'agit de la séquence où Hocine informe le lecteur sur les noms des rues de la ville qui deviennent anonymes à leur tour. En fait, ce sont des « ruelles sans noms »[2]. Il apparaît, alors, que le lieu perd son identité, pour figurer le monde entier. L'anonymat de « Personne » et des « ruelles sans noms » témoigne d'une forme de pluralité et permet une multilisibilité[3] qui ouvre sur le monde.

De plus, Cyrtha, espace matriciel de la violence aux visages multiples, subit une dernière métamorphose. Elle perd tout aspect matériel pour incarner le monde complexe et cruel où s'affrontent les forces du chaos. Nous pouvons en déduire que la violence a commencé dans cette ville pour, ensuite, s'étendre à tout l'univers. C'est l'hypothèse de départ, que nous avons soulevée au début de cette partie, comme nous le confirme le

[1] CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, op. cit.*, p. 972.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 255.
[3] Cf. p. 24-25.

narrateur-kamikaze de *Tuez-les tous,* lorsque qu'il rattache la violence du monde à celle de la douleur :

> « Le monde était devenu immatériel, opaque, vitre martelée qui ne laissait passer que des éléments épars du réel, prisme qui lui permettait d'atténuer la douleur. Quelle douleur ? Il n'en savait rien, la douleur d'être, la douleur d'exister, de respirer. »[1]

Par ailleurs, le retour au récit de *Tuez-les tous* nous conduit à signaler un autre type de monade, introduit par le biais de l'écriture. Dans cet univers, en forme de matrice, qui représente un « Tout », il est question du recours à un autre type d'art, le visuel, qui peut se lier à la littérature, grâce à cette écriture-monade. Il s'agit de l'évocation de la télévision, mentionnée par Seyf el Islam plusieurs fois dans le roman. En effet, cette « lucarne du malheur et de l'insensibilité »[2] a le pouvoir de diffuser tous les événements violents, en général, à distance, et de les rendre accessibles à n'importe quel homme. Elle est, donc, un moteur de transmission de l'Histoire. Mais elle possède également le pouvoir de permettre au sujet d'être en permanente relation avec le monde. Santos Zunzunegui, dans son article « Autopsie de la vision », réfléchit sur la manière dont les images audiovisuelles nous questionnent. Il cite le critique de cinéma Serge Daney[3], afin d'exprimer cette idée de l'image comme nœud de relations et espace donnant lieu à un état émotionnel. Il écrit : « ce n'est pas le monde qui se convertit en images, c'est l'imaginaire qui se convertit en monde »[4].

De ce fait, il convient de préciser que la télévision est un moyen de participer au processus de la mondialisation, à travers l'identité anonyme du narrateur, mais aussi par la diffusion de l'attentat de Manhattan, ce qui est évoqué dès les premières pages du récit. Ainsi, le kamikaze sait, d'avance, que son acte va à l'encontre de Dieu parce que, nous l'avons précisé ailleurs, détruire les deux tours jumelles, qui représentent les deux arbres du paradis, c'est nuire à l'œuvre du Seigneur. Pour cette raison, il est rejeté par Dieu parce que, demain, son Créateur ne le reconnaîtra pas. Bien que ce rejet soit fatal, pour lui et pour ses collaborateurs, il reste tout de même convaincu qu'à la suite de cet événement

[1] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 99.
[2] *Ibid*. p. 16.
[3] Serge Daney, né à Paris en 1944 et décédé en 1992, est un critique de films, mais aussi de télévison.
[4] DANEY, Serge, *L'Exercice a été profitable Monsieur,* texte présenté par Jean-Claude Biette et Emmanuel Crimail, Paris, P.O.L, 1993. Cf. Santos Zunzunegui, « Autopsie de la vision », in *La terreur spectacle : terrorisme et télévision,* sous la direction de Daniel Daya, Bruxelles, De Boeck, 2006, p. 264.

crucial, il marquera l'histoire de l'humanité grâce à la *médiatisation de la catastrophe*[1], comme l'indique le titre de Roger Silverstone, à cette série d'images choquantes, tout en conservant son statut d'homme inconnu :

> « Il alluma la télé, et commença à boire son champagne. Demain, ils parleraient de son acte, sur toutes les télévisions du monde. Les lucarnes du malheur et de l'insensibilité. Ils seraient célèbres. Célèbres et anonymes […]. Demain matin, il entrerait dans l'histoire la plus sombre de l'humanité […]. »[2]

Le recours à la télévision implique, dans ces conditions, l'évocation de la présence du septième art. Ainsi, dans cet univers monadologique, le croisement de la littérature avec le cinéma, pour dire l'Histoire et son horreur, est possible par le biais du grand écran. En ce sens, Salim Bachi rappelle à son narrateur quelques références cinématographiques choisies dont *Le Faucon Maltais*[3], *Casablanca*[4], *Le Grand Sommeil*[5], *Hiroshima mon amour*[6]. Il y a d'autres allusions implicites à d'autres films mythiques de ce genre – citons le plus célèbre, et nous y reviendrons, *Apocalypse Now*[7]. Tous ces chefs-d'œuvre sont révélateurs parce qu'ils comportent un thème commun, celui de la destruction et de la violence extrême, engendrée par la guerre dans l'histoire de l'humanité et qui se propage dans l'univers. Seyf el Islam n'a pas oublié ces titres. Il se les rappelle encore, car lui aussi est presque certain que l'acte qu'il va commettre est digne de ces grands films. De ce point de vue, nous retrouvons le principe de Deleuze et Parnet, celui de l'actuel (l'attentat du 11 septembre) et du virtuel (le souvenir des événements importants de l'Histoire, à travers ces films) dans la mise en marche de la monade. Le kamikaze évolue dans un présent historique « puisqu'il vivait le présent figé de la damnation »[8]. Il procède à une actualisation du passé, à travers ces images virtuelles et dramatiques. D'ailleurs, comme

[1] Cf. Roger Silverstone, « La médiatisation de la catastrophe : le 11 septembre et la crise de l'Autre », in *La terreur spectacle : terrorisme et télévision, op. cit.*, p. 115-122.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit.*, p. 16-73.
[3] *Le Faucon Maltais* est film américain, sorti en 1941 et réalisé par John Huston. Il est l'adaptation du roman policier de Dashiell Hammett, publié en 1929. Les adaptations cinématographiques de ce livre sont nombreuses. Nous avons retenu celle-ci pour illustrer notre propos.
La violence, au coeur de ce film, n'est pas liée à la guerre.
[4] *Casablanca* est un film américain, sorti en 1942 et réalisé par Michael Curtiz.
[5] *Le Grand Sommeil* est un film américain, sorti en 1946 et réalisé par Howard Hawks. Il est l'adaptation du livre de Raymond Chandler (1888-1959), un auteur de roman policier qui, de nos jours, sert de source d'inspiration au roman policier contemporain.
[6] *Hiroshima mon amour* est un film franco-japonais, sorti en 1959 et réalisé par Alain Resnais.
[7] *Apocalypse Now* est un film américain, sorti en 1979 et réalisé par Francis Ford Coppola.
[8] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 138.

nous l'avons examiné précédemment, l'Histoire est un éternel recommencement des événements parce que les tragédies se répètent constamment et éternellement[1]. Le narrateur-acteur, non seulement, écrit l'Histoire, mais il la répète également. C'est pourquoi il ne cesse de s'identifier aux héros de ces films. Cet ancien étudiant en « physique nucléaire » se prend pour un véritable acteur, après avoir été victime de la société occidentale :

> « Et il était ainsi, à son tour, un homme parmi les hommes victimes de la bombe, *Hiroshima mon amour*, un sale titre vu dans une salle obscure à Paris quand il se syphilisait, et s'apprêtait à devenir un des leurs en épousant l'une des leurs, *Hiroshima mon amour*, Auschwitz mon amour, brûlés, irradiés, immenses plaies vivantes dont il ne restait plus rien, ni paupières, ni nez, ni lèvres et qui mouraient dans d'atroces souffrances pendant que des équipes médicales américaines – *mais ce ne sont pas des nazis, eux, non, ce ne sont pas des nazis* – étudiaient les conséquences de l'invention qui mit fin à la guerre et que le monde entier célébra comme une grande avancée, une grande victoire de la science sur la barbarie […] comme s'ils eussent tous rejoué un mauvais film Casablanca Faucon Maltais Grand Sommeil [sic] ou pire encore *Hiroshima mon amour* et il s'apprêtait à devenir l'un des leurs dans cette grotte et l'avion descendait, descendait vers l'aéroport de Logan. »[2]

Dans ce mouvement d'universalité, nous avons cité, dans la page précédente, le film *Apocalypse Now* qui est mentionné par le biais de la réécriture. Comme chacun le sait, cette production met en scène la guerre du Viêt Nam (1964-1973) et dénonce les massacres, perpétrés surtout au napalm et par les bombes incendiaires. L'évocation de la guerre du Viêt Nam, par le biais de ce film, fait certainement écho à une représentation mondialement connue. Il s'agit de l'image célèbre de la fillette nue, enflammée au napalm, qui court dans la rue, dont on entend la douleur qui s'exprime par les cris et les hurlements. Ainsi, le recours au film *Apocalypse Now* nous introduit dans un autre domaine, celui de la photographie. Seyf el Islam se rappelle cette monstruosité, pendant ses heures d'entraînement avec les autres participants, et cela ne fait qu'augmenter sa haine envers l'Amérique. Ceci est un moyen, pour lui, de justifier son acte avant même de l'avoir accompli. En outre, lui qui, durant ses dernières heures, est en permanente contradiction

[1] Le séminaire de Pierre Bayard « Comment devient-on résistant ? » (2009/2010) nous a permis de voir *Lacombe Lucien*, qui porte en exergue : « ceux qui ne souviennent pas du passé sont condamnés à le revivre ».
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les tous, op. cit*., p. 56-141.

avec sa croyance, entre, immédiatement, en conflit avec le Créateur, à l'évocation de cette photo. Il se permet même de le juger, en l'interpellant sur le sort pénible de cette jeune fille innocente :

> « Il se souvenait aussi de la jeune fille qui courait, courait, pour échapper aux flammes, et sa peau s'en allait en lambeaux. Elle courait, courait pour échapper au napalm déversé par les Américains […]. Cela ils pouvaient le voir dans le champ d'entraînement […]. Elle était nue, elle aussi, comme au Jour du Jugement, elle aussi, et il se demandait comment la photo avait pu être prise pendant qu'elle brûlait, comment le photographe avait pu ajuster l'appareil photo, cadrer, et appuyer sur l'obturateur pendant qu'elle criait et brûlait. Ô mon Dieu, c'était donc ça ta créature : un photographe le doigt sur l'obturateur ou la détente prêt à lâcher ses bombes au phosphore sur des innocents. »[1]

De ce fait, une autre dimension permet aux monades de se multiplier et de s'ajouter les unes aux autres pour former une chaîne artistique. Il n'y pas à contester que les arts, comme la littérature, le cinéma et la photographie, participent, efficacement, à l'écriture de l'universalité. Cependant, il existe un autre type de connexion entre les unités de l'univers, décrites à la manière des arts, dans leur multiplicité. En effet, le déplacement dans les arts peut être interprété comme un voyage dans les mondes possibles, en partant du principe que chaque art est un monde, proprement dit. Dans ce mouvement monadologique, l'introduction dans les mondes possibles est illustrée par le recours au chiffre douze, un chiffre symbolique et *parfait*, selon Salim Bachi. En effet, douze représente plusieurs éléments de l'universalité et l'auteur le confirme quand il écrit le recueil de nouvelles *Les douze contes de minuit*. Même les trois constellations emblématiques, *Ganymède*, *Cassiopée* et *Orion*, qui font partie des récits de l'auteur, se multiplient et deviennent douze astres et, de ce fait, assurent le voyage d'un univers vers un autre. Elles s'incarnent dans les douze planètes du système solaire, douze autres mondes possibles :

> « Il avait essayé de se convaincre de l'absurdité de toute création, tout disparaît un jour, l'humanité anéantie, et personne n'admettrait plus les fines colonnes se dédoublant dans la lumière et les douze lions, comme les douze heures du jour, les douze apôtres, les douze mois de la lune, chiffre parfait, les douze constellations, non

[1] *Ibid*. p. 55-56.

> il ne savait rien des constellations et du ciel, encore moins des mois lunaires tels que les avait désirés son Prophète pour singulariser sa communauté. »[1]

Nous avons eu l'occasion, précédemment, de recourir à la théorie des mondes possibles, en faisant allusion à l'un de ses théoriciens contemporains, Thomas Pavel. Toutefois, précisons que cette réflexion est d'origine métaphysique et doit sa théorisation à Leibnitz. Elle entre dans la logique de la monade et la définition du monde donnée par le philosophe, c'est-à-dire que les univers existent et forment des maillons placés, en harmonie, l'un à côté de l'autre. Selon lui, il existe plusieurs mondes, mais il faut opter pour le meilleur d'entre eux. C'est Dieu qui possède ce savoir quand il compare les mondes. C'est donc lui qui dispose et choisit le meilleur des mondes possibles.

Christine Montalbetti, dans *La Fiction*, revient sur cette théorie de Leibnitz, en partant de son œuvre *Essais de théodicée*. Le titre le précise quand il joint « *théos*, Dieu, et *dikè*, justice » pour « démontrer la justice de Dieu, à travers une réflexion qui engage en particulier les notions de nécessité, de liberté, de libre arbitre, de prédestination et de possibilité »[2]. Au-delà de ce côté métaphysique, l'important dans cette théorie est qu'elle trouve écho dans le monde de la fiction, en s'appuyant sur le principe suivant : « un texte ne saurait […] représenter qu'une infime partie de la description de son univers »[3]. Il convient pour cela d'établir une comparaison entre le fonctionnement des mondes possibles et des mondes fictionnels. Selon Christine Montalbetti, les mondes sont jugés comme incomplets et inconsistants et posent problème au niveau de la comparaison. Toutefois, dans son étude, elle aboutit à une hypothèse selon laquelle il convient non de réfléchir sur la sémantique du mot fiction qui se veut précise, mais plutôt d'établir une typologie de ces mondes. Elle propose, à la fin, d'approfondir la notion même de « monde » :

> « […] plutôt que d'une sémantique rigoureuse et unitaire, la fiction a besoin d'une typologie des mondes qui représente la gamme des pratiques fictionnelles. Et si, d'une part, les mondes possibles, techniquement impeccables, sont définis de manière trop étroite pour la théorie de la fiction, d'autre part la notion même de monde comme

[1] *Ibid*. p. 122.
[2] MONTALBETTI, Christine, *La Fiction, op. cit*., p. 77.
[3] PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction, op. cit*., p. 85. Cf. Christine Montalbetti, *La Fiction, op. cit*., p. 75.

> métaphore ontologique de la fiction reste trop séduisante pour qu'on y renonce d'emblée. »[1]

La réflexion de Christine Montalbetti sur le monde fictionnel, comme monde possible, nous conduit à conclure notre étude sur le statut de l'écrivain et sa maîtrise du monde par le biais de cette écriture-monade.

2/2 La maîtrise du monde

Si le monde fictionnel est un monde possible, parmi d'autres, c'est parce qu'il est une version parmi d'autres versions, dans la mesure où il est le résultat d'une intériorisation personnelle du monde réel de l'auteur. Puisque l'on est, ici, dans l'univers de la monadologie, précisons que, d'un point de vue métaphysique, l'auteur est lui-même un sujet, ou mieux encore une âme, c'est-à-dire une monade, qui, toujours, « inclut ce qu'elle saisit de son point de vue, c'est-à-dire l'inflexion »[2], comme le souligne Deleuze.

Pour expliquer cette intériorisation et son effet sur l'universalité, nous allons recourir à l'étude du pli, un concept propre à Deleuze. L'inflexion dont il est question dans la citation précédente est un mot qui relève du discours géométrique. Selon le philosophe, « L'inflexion est une idéalisation ou virtualité qui n'existe actuellement que dans l'âme qui l'enveloppe »[3]. Cette inflexion ou courbe, Deleuze la nomme le pli, qui se développe et qui par la suite devient une enveloppe. Mais l'enveloppe est, ici, la cause finale du pli[4]. Les plis sont une pure intériorisation du monde virtuel, et qui font partie du sujet-monade puisqu'ils sont à l'intérieur de son âme :

> « […] le monde entier n'est qu'une virtualité qui n'existe actuellement que dans les plis de l'âme qui l'exprime, l'âme opérant des déplis intérieurs par lesquels elle se donne une représentation du monde incluse. Nous allons de l'inflexion à l'inclusion dans un sujet, comme du virtuel à l'actuel, l'inflexion définissant le pli, mais l'inclusion définissant l'âme ou le sujet, c'est-à-dire ce qui enveloppe le pli, sa cause finale et son acte achevé. »[5]

---

[1] *Ibid*. p. 76-77.
[2] DELEUZE, Gilles, *Le pli – Leibnitz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988, p. 31.
[3] *Ibid*. p. 31.
[4] *Idem*.
[5] *Ibid*. p. 32.

Le sujet ou l'âme, qui s'approprie le monde, est une monade qui représente, à la fois le « Un » et le « multiple ». Selon Deleuze, Leibnitz puise dans le réservoir des néoplatoniciens et leur emprunte le nom de monade. En effet, ces philosophes utilisent ce terme pour désigner le Un qui, symboliquement, enveloppe la multiplicité et, cette dernière participe au développement du « Un en série »[1]. En ce sens, la représentation du monde par le « Un » est significative, parce qu'elle rend compte de la relation qu'entreprend l'écrivain avec le monde « en série », lorsqu'il « enveloppe » (effets de plis produit par la multiplicité) le monde, en produisant des plis, par le biais de son écriture monadologique, mais aussi lorsqu'il le « développe » (effets de déplis). Ces moments d'enveloppement/développement et ces inflexions de plis-déplis et replis correspondent au moment de l'actualisation du virtuel. Cela dépend, bien entendu, de la façon dont l'auteur intériorise le monde, tout en ayant une profonde vision universelle qui lui permet de faire parler son moi. Le plus souvent, il tend à complexifier cette relation parce que « le monde est une série infinie, il constitue à ce titre la compréhension logique d'une notion ou d'un concept qui ne peut être qu'individuel »[2], souligne Deleuze.

Ainsi, le monde de Salim Bachi, représenté dans l'univers monadologique, à la fois fictionnel et intérieur, est « plié » telle une enveloppe ; il s'agit d'un « enveloppement verbal »[3], selon l'expression de Janine Altounian. En effet, notre auteur fait parler son moi et, ainsi, tous les événements (les virtualités) sont comme des plis, prêts à s'actualiser à tout moment, et donc à se déplier, à chaque fois que l'auteur permet l'expression d'un protagoniste. Au delà des événements cités dans l'œuvre de l'auteur, ce qui est intéressant, dans cette démarche, est la façon choisie par Salim Bachi pour parvenir à envelopper le monde dans son âme et à le maîtriser à travers son écriture. L'auteur commence par raconter les événements tragiques de son pays. Cela lui permet d'établir un lien permanent avec l'Algérie, parce que, selon lui, la violence qui ronge le monde entier trouve son origine dans la ville de Cyrtha, comme le montre le récit *Tuez-les tous*. Plutôt que de faire un travail d'historien pour écrire l'histoire de son pays, l'auteur, on a pu l'observer dès le début de notre analyse, cherche à élaborer son propre mythe, celui de l'Algérie contemporaine, et ce dès le premier roman, *Le Chien d'Ulysse*.

[1] *Ibid*. p. 33.
[2] *Idem*.
[3] ALTOUNIAN, Janine, « L'écriture comme tentative de « refoulement » ? », in *Analyse Freudienne Presse*, n° 8, 2003, p. 145.

Nous allons nous arrêter sur cette notion de mythe de l'Algérie contemporaine afin d'en déplier les harmoniques. Pendant toute une période, on voit se forger, dans les pages de romans des premiers auteurs algériens de la période post-coloniale, le mythe de l' « Algérie rebelle », selon l'expression de Yassin Temlali. C'est une Algérie à la recherche de son identité nationale, après une longue guerre acharnée. Or, en raison de la complexité de son histoire, le pays, qui ne s'est pas encore totalement relevé du cauchemar de plusieurs décennies, sombre dans une autre guerre durant les années 90. Cette fois, il est question d'un ennemi plus redoutable, sans nom et sans visage. C'est un ennemi « invisible », pour être précis. Très tôt et à partir de cette période, les écrits des auteurs algériens prennent une autre direction. En effet, leurs productions littéraires sont étoffées l'actualité et ont, le plus souvent pour thème essentiel la guerre civile. Dès lors, le mythe de cette Algérie dite « rebelle » se trouve aussitôt remplacé par celui d'une Algérie « contemporaine ou moderne », au point qu'on qualifie cette littérature de « littérature de l'urgence ».

Quant à Salim Bachi, à son tour et en tant qu'écrivain contemporain, ses productions sont incontestablement nourries d'actualité, où la grande et la petite histoire fusionnent et lui servent de véritable source d'inspiration littéraire. Toutefois, l'auteur tient à se démarquer de cette « littérature de l'urgence », tout en précisant que le métier de l'écrivain est, avant tout, un pur travail d'homme de lettres. De ce fait, Salim Bachi ne se considère pas comme un « écrivain témoin » parce que, selon lui, « la littérature de témoignage en tant que telle est une littérature de l'instant. Elle appartient plus au document qu'au fait littéraire »[1]. À ce sujet, il explique dans une interview :

> « Pour moi, c'est en fonction du travail littéraire que j'établis la délimitation ou démarcation. Est-ce que le livre, en dehors d'une actualité, est porteur d'une esthétique, d'un ouvrage littéraire ? S'il n'est pas littérairement et qu'il ne comporte surtout qu'un témoignage, c'est juste un témoignage mais pas un roman. Ce qui m'a toujours dérangé dans la notion de « littérature de l'urgence », c'est que, parfois, au nom du témoignage, on passait sur un travail littéraire qui n'était pas fait en réalité. J'estime que nous sommes tenus de parler de ce qui se passe parce que nous sommes plongés dans un contexte historique qui nous concerne. La littérature a sans doute

[1] http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2462-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-t-moin.html consulté le 16/04/2013.

affaire à des « états d'urgence », mais, elle ne peut les traiter que par les voies de la littérature. »[1]

Dans sa volonté d'écrire l'histoire de l'Algérie et de rendre compte de la complexité de cet univers, l'auteur montre que l'écriture est en effet un moyen de libération et, en même temps, de lutte contre la violence. Pour pouvoir raconter et dire l'horreur causée par les guerres il convient de se détacher et de se débarrasser des histoires de « modernité », c'est-à-dire d'éviter de mettre en scène une Algérie glorieuse qui lutte contre ses ennemis, comme par exemple durant la guerre civile. Salim Bachi, pour sa part, s'oppose, donc, à la plupart de ses prédécesseurs qui ont tenté de le montrer dans leurs œuvres.

Ainsi, il brise l'image qu'on a souvent et longtemps donnée de l'Algérie. Il montre plutôt que l'histoire actuelle de son pays est, bel et bien, une histoire ordinaire. Il le démontre quand il tisse un lien entre l'époque antique et l'époque moderne, afin d'atteindre la profondeur des mythes qui fondent l'histoire du pays. Ce va-et-vient, entre l'actuel (présent) et le virtuel (passé) se fait dans une tentative de compréhension et d'explication de la malédiction qui empoisonne Cyrtha et Carthago. Dans sa démarche, Salim Bachi renoue avec le passé de l'Algérie, en remontant jusqu'aux origines et en essayant de reconstruire le passé compliqué et ambigu parce que, une fois encore, chercher « cette cité, c'était retourner sur les lieux mêmes de sa folie, retrouver le nœud premier »[2].

Salim Bachi se sert donc du mythe de l'Algérie afin de mieux interroger l'Histoire. En effet, l'utilisation du mythe d'Ulysse permet à l'auteur de s'interroger sur l'identité algérienne, durant une période de crise où la mémoire est menacée de s'effacer parce que les origines restent incertaines et indéfinies. Cette identité se veut très complexe, chargée du poids du passé de l'Algérie, avec toutes les invasions qui ont traversé le pays : « Dans Cyrtha de longue et triste renommée, ma ville j'en conviens, grouille une humanité dont le passé écrase la mémoire »[3]. C'est pourquoi la remontée dans le temps et la quête du renouveau de l'être sont prégnantes dans l'œuvre de Salim Bachi. Cela permet de

[1] http://nadorculture.unblog.fr/2009/12/04/salim-bachi-ecrivain/ consulté e 16/04/2013.
[2] BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse, op. cit*., p. 238.
[3] *Ibid*. p. 12.

reconstruire la mémoire parce que « nous vivions sous le signe de la perte […]. Nos espoirs fondaient, et je me perdais dans les ruelles sans nom de Cyrtha »[1].

Lorsque Salim Bachi tente de montrer que l'histoire de l'Algérie est une histoire ordinaire, ce n'est pas pour dévaloriser ou désacraliser l'histoire de ses origines et de ses ancêtres. Bien au contraire, cela lui permet de peindre un tableau moins dramatique, même si la violence y fait irruption sans cesse, un tableau porteur d'espoir que l'écriture peut peindre. En même temps, cela ouvre plus facilement le champ à l'universalité dans le sens où raconter des événements de ce pays peut très bien s'appliquer à n'importe quel autre pays. Pour dire les choses autrement, l'histoire particulière d'un pays est, en fin de compte, l'histoire de l'homme universel, l'homme d'aujourd'hui et de toujours. Certes, chaque pays élabore sa propre histoire, mais toutes les histoires appartiennent au même monde monadologique, qui est souvent en mouvement par le biais des conquêtes. Ce type de déplacement ouvre sur le multiculturalisme et donc sur l'universalité. Pour cette raison, nous pouvons souligner que les histoires de tous les pays forment des chaînons qui se rejoignent. Dès lors, cette série d'histoires finit par représenter l'histoire de l'humanité. On part ainsi du « Un » (l'histoire d'un pays) vers la « multiplicité » (l'histoire de chaque pays), pour ensuite intégrer à nouveau le « Un » (l'Histoire de tous les pays, c'est-à-dire universelle).

Pour raconter le monde, il convient de traverser l'histoire d'un pays. En effet, l'histoire de l'Algérie, comme n'importe quelle autre histoire, nous semble une chance d'ouverture vers l'universalité. Mais parallèlement, on obtient la confirmation que ce travail est le résultat d'une maîtrise et, aussi, d'une « métrise »[2] (en parlant de lignes de fuite) de l'univers qui ne se fait que par le biais de l'écriture. Mais l'écriture est, avant tout, une pratique qui demeure une conquête de liberté pour l'écrivain. L'intériorisation du monde s'accompagne d'un questionnement identitaire permanent parce que la biographie de l'auteur, toujours vivant, semble ouvrir, à chaque fois, de nouvelles perspectives. Nous ne les connaissons peut être pas mais elles existent dans un monde, souvent en marche, et

[1] *Ibid*. p. 255.
[2] WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte, op. cit*., p. 210-226.

qui « indique le mouvement d'une histoire, elle-même en mouvement […] »[1], selon François Hartog.

[1] HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne, op. cit*., p. 14.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

L'écriture de la mémoire, dans l'œuvre de Salim Bachi, se fait selon un processus de répétition des événements historiques, afin de mettre en évidence les thèmes d'éternel retour et de retour de l'éternel. C'est un mouvement circulaire et recommencé qui se déploie toujours à la manière de la temporalité spiralée et est représenté par la ritournelle. En effet, cette dernière a le pouvoir de marquer le territoire, de nature discontinue, aussi bien mental que physique, par le chant. Les mélodies, figurées par le chant des oiseaux, mais aussi par la voix humaine, permettent de gérer les forces de l'extérieur, c'est-à-dire de faire face aux forces du chaos. Le fonctionnement de la ritournelle permet au sujet d'échapper à l'enfermement, à jamais, dans une mémoire blessée et saturée par les faits historiques.

Cet aspect libérateur donne libre cours à des lignes de fuite, dont l'une est appliquée, selon nous, à la parole. Cette dernière participe à la libération de la mémoire individuelle et collective et ce par le détour du conte. L'Histoire est racontée à la manière du conte par des conteurs, essentiellement masculins. Toutefois, la présence féminine de Shéhérazade introduit d'autres narratrices. Cette conteuse mythique nous conduit, peu à peu, à la découverte d'un autre univers, celui des *Mille et Une Nuits,* qui donne toute sa place à la femme, justifie le statut que lui accorde Salim Bachi. Ce dernier offre une place importante à la femme et la charge d'une fonction fondamentale dans ses récits. Les conteuses, dans leur harem, surgissent de deux mondes différents, à la fois profane et sacré. Gardiennes de la mémoire, elles recourent au conte, afin de préserver l'Histoire, mais aussi de lutter contre l'effacement et l'oubli. La féminisation du monde traduit la victoire de la parole sur la violence historique et promet un univers régi par la paix et l'amour.

Lorsque cette parole est mise en récit par des scribes, cela a pour finalité de raconter le monde, à travers des connexions qui sont assurées par l'écriture-rhizome. En ce sens, la représentation du rhizome est explicitée par le biais du plan du métro parisien. Elle donne à voir une image symbolique et traduit bien la métaphore du livre-radicelle, composé de plusieurs plateaux (chapitres), et qui ouvre la perspective à l'universalité. Dans le roman, ce monde possible, l'auteur commence alors par l'écriture de l'histoire de son pays jusqu'à l'écriture universelle, qui fait partie de la monade, en l'habillant d'une

identité anonyme, figurée par « Personne ». L'écrire-rhizome et l'écriture-monade sont un gage d'une possession et d'une pleine maîtrise de l'univers qui se fait par les voies de la littérature, où le verbe l'emporte toujours sur la violence historique.

CONCLUSION FINALE

Dans notre recherche, nous avons travaillé sur l'œuvre romanesque de Salim Bachi pour répondre à notre interrogation de départ sur la construction identitaire du sujet par l'écriture de l'Histoire. Il nous paraît important de rappeler, ici, que cet auteur, toujours vivant, continue d'écrire et de voyager comme ses héros, ce qui donne une légitimité supplémentaire à son travail. Écrivain contemporain, algérien et francophone[1] à la fois, son champ lexical et sémantique recouvre l'aspect culturel, politique et postcolonial lorsqu'il écrit l'Histoire. La littérature algérienne d'expression française convoque, en effet, deux cultures, l'une orientale et l'autre occidentale, compte tenu de l'histoire de l'Algérie. Mais, l'œuvre de cet auteur ne se résume pas seulement à ces deux cultures car elle nous offre, aussi, une vision multiculturelle du monde qui, pour autant, ne supprime jamais l'appartenance à son pays.

Pour toutes ces raisons, l'œuvre de Salim Bachi et l'univers fictionnel qu'elle déploie restent significatifs. Les événements historiques sont omniprésents dans ces récits et leur violence permet aux héros une déconstruction et une reconstruction identitaires continuelles : la confrontation est permanente entre les forces du chaos de l'Histoire et les individus et il existe toujours un rapport étroit entre les uns et les autres.

Pour cette recherche, nous nous sommes appuyés, principalement, sur deux disciplines la géocritique et la géophilosophie. L'univers de Salim Bachi, toujours en mouvement, se prête bien à cette analyse plurielle et postmoderne. Pour cette lecture, nous avons eu recours à certains concepts géocritiques de Bertrand Westphal ; la géophilosophie de Deleuze et Guattari nous a aussi permis de mettre en évidence la diversité et le métissage de ces cultures.

Nous remarquons que le basculement de la théorie de Bertrand Westphal vers la théorie de Gilles Deleuze et Félix Guattari est intervenu précisément au niveau du dernier chapitre de la seconde partie. Par la suite, il s'est imposé, à nous, de façon claire et

[1] La littérature francophone est, en principe, une littérature d'expression française. Les deux auteurs, Charles Bonn et Xavier Garnier, dans *Littérature Francophone ; 1. Le roman*, pour mieux comprendre la question de la francophonie, posent la problématique qui vise à définir cette littérature, dès le premier chapitre de leur ouvrage. Ils s'interrogent selon un point de vue linguistique et comparatiste sur cette écriture de l'entre-deux : « Littérature francophone ou francophonie littéraire ? ». Cf. Charles Bonn et Xavier Garnier, *Littérature francophone ; 1. La roman*, Luçon, Hatier, 1997, p. 9-18.

définitive dans l'étude de la dernière partie. Pour nous, ce changement se justifie par l'évolution de notre réflexion. En effet, le voyage et l'éternelle errance plongent leur racine dans l'exode fondateur, incarné dans le mouvement nomade, un mouvement qui nourrit avec profondeur la pensée des deux philosophes. Ce retour aux sources s'applique, selon nous, de la même manière à l'interaction qu'entretiennent les deux disciplines entre elles. Rappelons que la géophilosophie est une théorie antérieure à la géocritique. Elle lui sert de source d'inspiration, à la manière d'autres disciplines, et nourrit ses fondements. Pour éclairer cela et montrer l'importance de ce choix, prenons pour exemple l'étude du nomadisme. Ce mouvement est d'abord traité par la géophilosophie. Ensuite, il est repris par la géocritique. Or, pour bien saisir la machine nomade et toute la complexité qui en découle dans l'œuvre de Salim Bachi, il nous a paru nécessaire et prudent de revenir sur la nature même du territoire. En effet, le lieu dans lequel habite le nomade est, comme nous l'avons montré, lisse. Il n'est exprimé et expliqué que par la discipline source des deux philosophes, surtout quand ils le conceptualisent en inventant la machine propre aux nomades. Ils la nomment machine de guerre, dans un des plateaux intitulé *Traité de nomadologie : la machine de guerre*[1], ce qui leur permet de revenir sur l'origine du mouvement du marcheur qui prend essence dans l'exode du peuple hébreu.

Ainsi, le rapport de l'écriture de l'Histoire et de l'identité est d'abord cette relation entre l'identité et le territoire. Nous l'avons montré dans la première partie lorsque nous avons examiné la ville mythique de Cyrtha. En ce sens, l'œuvre de Salim Bachi est, avant tout liée à une préoccupation et à une créativité personnelles de l'auteur, dans la nécessité, pour lui, de raconter la réalité algérienne à travers le temps, mais aussi dans le souci de se reconstruire et de donner place à ce perpétuel travail identitaire. En ce sens, il convient de souligner que la réalité de la profondeur historique est à l'origine de la construction identitaire de l'Algérie d'aujourd'hui. Toutefois, pour inscrire une réalité moins rude et, surtout, moins ordinaire, l'auteur pose, d'emblée, un cadre fondateur capable de raconter cette réalité et de dire le monde.

La ville de Cyrtha puis celle de Carthago en sont les lieux fondateurs. Espaces de l'actualité et de la virtualité, entre le réel et l'imaginaire, leur territoire est chargé d'histoires et d'Histoire et permet à Salim Bachi d'adopter une certaine distance par

1 Cf. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2, op. cit*., p. 434-527.

rapport au lieu réel. Mais, de par leurs toponymes symboliques et toutes les résonances qu'elles suscitent, elles ouvrent des perspectives et des champs de réflexion sur les événements et sur leur influence identitaire pour le sujet. En ce sens, les mouvements de déterritorialisation fragmentent le territoire algérien, stratifient les couches historiques de ce pays jusqu'à lui donner une forme d'archipel (comme l'indique le nom d'Algérie – les ilots), où chaque île garde les traces d'une civilisation. Le métissage des cultures dans un même et unique territoire témoigne d'une « archi-identité ».

Le recours aux lieux mythiques est aussi une façon de faire le lien entre l'Algérie de toujours, d'hier et d'aujourd'hui. Ceci permet à l'auteur de dénoncer toutes les ambiguïtés, les contradictions, passées et actuelles, mais aussi de dévoiler les abus à l'œuvre dans l'histoire d'un lieu réel. En même temps, l'auteur propose une nouvelle interprétation de l'espace géographique, historique, politique et culturel, ce qui permet aussi de penser et de repenser le territoire. La présence de Cirta et de Carthage traduit un retour inévitable vers l'univers algérien des origines, avec ses multiples transformations dues aux différentes invasions qui ont occupé ce pays.

Ainsi, la création d'un espace mouvant et hétérogène est donc une façon d'instaurer une nouvelle géographie qui met en question la cristallisation et la répartition du territoire. Elle impose de nouvelles frontières à un univers où, sans cesse, s'effacent et se dessinent des jonctions spatiales originales. Tout ceci permet à Salim Bachi de se réapproprier la géographie algérienne à sa façon, mais aussi de faire l'expérience des frontières de son propre monde possible qui reste pourtant inconnu, sinon inexistant. C'est un univers qui invite, toujours, à la découverte et à l'exploration.

Nous avons constaté que la démarche choisie par l'auteur, celle de créer un lieu mobile, incite à réfléchir sur les frontières dans toutes leurs dimensions. Il s'agit des frontières postcoloniales de l'identité qui, à son tour, s'approprie les caractéristiques du lieu et devient provisoire puisque le territoire est en permanence déterritorialisation. Pour cette raison, le lieu mythique et fictionnel demeure ouvert et donc inachevé, il demande à son auteur de l'inventer, de le réinventer et d'instaurer un dialogue entre la réalité et la fiction. Ce dialogue n'est possible que par le recours à la fiction qui permet la reconstruction identitaire et la libération du poids de l'Histoire.

La deuxième partie nous a permis d'aborder un autre rapport entre l'écriture de l'Histoire et l'identité. En effet, après avoir étudié l'Histoire comme territoire, nous avons analysé l'Histoire dans son mouvement, mouvement qui s'incarne dans le voyage. Ceci étend le champ de l'errance qui, ayant déjà pris racine à l'intérieur de la ville aux traits labyrinthiques, semble se poursuivre hors de ce tiers-espace. Pour le quitter, il a fallu donner existence à ce lieu, puis dessiner la ligne de fuite, sorte de « fil d'Ariane ». C'est pourquoi l'écriture du lieu donne tout son sens à l'écriture du voyage qui, elle, permet la quête identitaire.

La recherche de soi s'effectue dans un ailleurs symbolique, géographique et mental et qui, le plus souvent, est empreint d'exotisme. Nous avons montré cela en recourant au regard multifocal (endogène, exogène et allogène). Nous nous sommes intéressée, particulièrement, au regard exogène (le regard exotique du voyageur) et au regard allogène (le regard de l'immigré). Ces deux points de vue sont, en quelque sorte, ceux de l'auteur, dont le parcours rappelle le trajet du voyageur et celui de l'immigré. Ils relèvent du regard critique de Salim Bachi grâce auquel se tissent des liens qui se croisent et s'entrecroisent dans le lieu mythique de la mer, lieu du mouvement par excellence et lieu de l'Histoire, cette Histoire qui continue à faire irruption dans le présent, en marquant tous les territoires qui la bordent.

La pluralité des regards inscrit l'œuvre de Salim Bachi dans une démarche postcoloniale et traduit une vision postmoderne de l'auteur. Toutefois, la multifocalisation n'est rendue visible que par la traversée de la mer. La Méditerranée, lieu mythique d'Ulysse et de Sindbad et lieu de multiculturalisme, demeure inévitable et nécessaire dans cette recherche emblématique de soi. Elle est, même, le moteur du voyage avec une promesse de l'infini. Ceci traduit une quête permanente qui ne semble jamais prendre fin sur un territoire flottant, comme celui du flottement identitaire, ce qui est, d'ailleurs, l'une des particularités de l'écriture postcoloniale, une écriture apte à bâtir un monde constamment mouvant.

Outre les trois regards dont il est ici question, nous avons montré que le parcours du voyageur fait intervenir tous les sens. La perception plurielle, ou plutôt la polysensorialité participe, tantôt, au voyage mental et géographique, et tantôt ne peut se détacher de l'élément historique.

Enfin, dans le dernier chapitre de cette même partie, nous avons voulu approfondir la notion d'errance, en remontant aux origines de la quête initiatique afin d'expliquer l'accélération des mouvements migratoires d'aujourd'hui, une des façons, pour nous, de confirmer l'hypothèse avancée dans l'introduction, à savoir que le présent s'explique par rapport au passé et que le passé continue toujours de faire irruption dans le présent. La création d'un univers religieux dans l'œuvre de Salim Bachi n'est pas anodine. Elle permet une remontée dans le temps sacré et montre que la quête de soi a commencé dans l'espace désertique, tracé par le cheminement du nomade qui s'incarne dans l'errance du peuple juif et se poursuit par les migrations du prophète Mahomet. Tous ces mouvements sont emblématiques et font écho aux déplacements migratoires d'aujourd'hui. C'est là où la géophilosophie intervient pour appuyer notre propos et donner un sens profond à l'identité de l'exilé/immigré. Ce dernier ne peut s'enraciner dans un territoire précis en raison du facteur historique, ce qui renforce la quête de soi. En ce sens, l'auteur est, lui-même, un exemple de cette quête : exilé/immigré, il nous confirme que son voyage n'a pas encore pris fin.

La troisième partie nous a permis d'établir le rapport entre l'écriture de l'Histoire et l'identité par le recours à l'étude de la mémoire. Cela est d'autant plus vital quand le retour, vers le pays d'origine, s'avère difficile, voire impossible. C'est une mémoire mutilée qui est marquée par des événements historiques. Ces événements de l'éternel retour et du retour de l'éternel sont explicités par la ritournelle. Cette dernière empêche le figement et permet à l'individu d'échapper aux forces du chaos et de se libérer du poids de l'Histoire. Nous avons, aussi, montré que le cercle, géré par la ritournelle, est discontinu et rend facile le mouvement des lignes de fuite.

Cette ligne de fuite propre au territoire, nous l'avons appliquée à la parole afin de montrer qu'elle a, elle aussi, un rôle libérateur de l'Histoire et de la mémoire, à travers le conte, dit par des conteurs et des conteuses. Ces dernières, à la manière de Shéhérazade, occupent une place symbolique et ont une fonction primordiale dans l'univers de Salim Bachi. Elles luttent contre l'effacement de la mémoire, en préservant l'Histoire des origines par le biais de la parole. En outre, l'auteur confie à ces narratrices une tâche particulière, celle de féminiser le monde, ce qui promet un univers de paix et d'amour, où la parole domine la violence.

Dans le dernier chapitre de la troisième partie, nous avons abordé l'acte d'écrire comme un rhizome dans un univers-monade permettant d'accentuer le lien de l'identité avec l'Histoire. Le livre-radicelle de l'auteur est formé de plateaux et de labyrinthes narratifs, qui reflètent la pensée de l'artiste – dans une recherche permanente du fil conducteur de la mémoire ancestrale, mais aussi dans un saisissement du monde, régi par les forces du chaos – et qui rendent compte de sa complexité.

L'écriture permet ce travail d'ouverture sur le monde et introduit au mouvement universel, car écrire l'histoire d'un pays, c'est écrire toutes les histoires du monde. Ceci permet à Salim Bachi, spectateur compréhensif et critique, d' « envelopper » l'univers et de le « développer » par des mouvements de plis, de replis et de déplis. Ainsi, dans ce monde monadologique, le temps, où se superposent les stratigraphies profane et sacrée, est aboli et l'identité de l'auteur est sans cesse remise en question à travers l'écriture et les événements. Il est « Personne » parce qu'il possède une identité multiple. Nous l'avons constaté, l'évocation de « Personne » et d'autres personnages mythiques est une stratégie qui permet à l'auteur, grâce à l'écriture, d'insérer le mythe dans l'Histoire. L'utilisation du mythe, pour raconter l'Histoire, est une manière de remonter jusqu'aux origines, à la recherche du « nœud premier », lieu réceptacle de l'Histoire, et ce afin de réactualiser le passé, le nouer au présent et envisager l'avenir. Elle permet aussi d'interpréter et d'expliquer les événements, et, plus encore, de donner sens à la violence passée et actuelle, parce que, comme le confirme Jean-Yves Tadié, « Aux époques de crise […] les symboles reprennent une vie littéraire »[1]. L'auteur, en reprenant à sa façon les mythes qui traversent l'histoire de sa culture et de sa communauté, et en adoptant aussi des textes et des récits qui ne font pas partie de sa tradition culturelle, n'appelle-t-il pas le lecteur à devenir l'écrivain de sa propre histoire, à assumer une position de « sujet », courageuse et libre des soumissions de sa communauté civile aux « nécessités » de l'histoire ?

De ce fait, l'écriture permet l'appropriation et l'intériorisation de l'Histoire, mais aussi d'avoir une vision singulière et originale à la fois. Elle recouvre l'œuvre de l'auteur d'une polysémie infinie. En outre, elle inscrit ses romans dans un univers pluriel et permet de suivre, minutieusement, le tracé du parcours identitaire, dans un contact permanent avec le monde qui l'entoure. La pluralité permet donc à Salim Bachi d'écrire l'Histoire de son

1 TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978, p. 163. Cf. Meriem Boughachiche, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008, p. 194.

pays en toute liberté parce que l'écriture est, avant tout, une quête de sens et de vérité. L'écriture de l'histoire de l'Algérie est une façon de montrer que c'est une histoire ordinaire qui peut, comme nous l'avons constaté, être l'histoire d'un autre pays. Finalement, écrire l'Histoire, c'est écrire toutes les histoires. Il convient de comprendre cet aspect « ordinaire » comme un moyen de dédramatisation afin de se libérer des pièges de l'Histoire et de la mémoire pour essayer, ainsi, de réconcilier le passé avec le présent, en relativisant les faits qui rongent chaque individu, ceci en passant par la mémoire courte (l'antimémoire), c'est-à-dire en racontant les histoires personnelles de chacun. Ces histoires permettent à l'individu de ne pas rompre avec le passé, elles intègrent aussi les résonances du monde d'aujourd'hui.

L'écriture de l'Histoire est à faire et à refaire et penser la fin de cette quête est une absurdité. Notre conclusion pourrait s'inscrire dans une totale désespérance, mais l'histoire personnelle de Salim Bachi, toujours présent, nous ouvre à chaque fois de nouveaux chemins sans que l'on puisse aujourd'hui savoir lesquels, sinon qu'ils existent. D'ailleurs, l'auteur le prouve en continuant à puiser et à réfléchir sur l'actualité dont l'arrière-plan est, souvent, profond et historique. Au moment de notre recherche, l'auteur avait produit deux romans que nous n'avons pas inclus dans notre corpus, mais qui nous montrent, si besoin était, la permanence de sa recherche identitaire. Si nous nous arrêtons, un instant, sur ces deux récits, *Le Grand frère*[1] et *Moi, Khaled Kelkal*[2], nous verrons qu'ils s'inscrivent, totalement, dans cette quête.

À travers ces deux récits, nous remarquons que l'auteur est toujours en contact avec l'univers dans lequel il évolue et qu'il maîtrise parfaitement. Il demeure le spectateur

1 BACHI, Salim, *Le Grand frère*, Paris, Éditions du moteur, 2010. *Le Grand frère* met en scène un duo, composé de deux protagonistes, le grand frère et son disciple Rachid, dont les errances sont parisiennes et s'effectuent à Saint Michel, l'un des quartiers célèbres de la capitale. Sans esprit critique, Rachid exécute les ordres du grand frère, toujours armé parce qu'il a passé deux ans à combattre en Bosnie, et écoute ses raisonnements, surtout quand les leçons du dominateur se construisent selon un modèle littéraire et culturel. Leurs aventures consistent en des cambriolages. Pourtant, c'est le moins instruit qui fera preuve de malice et qui trahira son maître.

2 BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Éditions Grasset, 2012. Après s'être glissé dans la peau du kamikaze Seyf el Islam de *Tuez-les tous*, Salim Bachi se met dans la peau d'un terroriste islamiste de la banlieue lyonnaise, Khaled Kelkal. Il est considéré comme l'ennemi public et le responsable du célèbre attentat du 25 juillet 1995, survenu à la station parisienne, Saint-Michel du RER. Ce jeune de vingt-quatre ans est interpellé, deux mois plus tard environ, puis abattu de onze balles dans la peau alors qu'il est filmé en direct. Cet événement a été, très vite, médiatisé. Pourtant, la mort de ce jeune homme suscite l'interrogation parce que les vraies raisons de cet acte demeurent obscures et cachées, sans qu'il soit possible pour l'instant d'en donner une explication.

compréhensif d'une jeunesse jetée dans l'Histoire et bloquée dans des sociétés fermés, qui souffre d'un profond malaise existentiel parce que dominée par la violence. En même temps, cette jeunesse continue de vivre en conservant un esprit d'ouverture sur un monde possible à travers les rêves qui permettent de diminuer les violences par l'accès aux *paradis artificiels*, car l'« idéal, toujours, est de traquer le songe, quitte à n'y rien comprendre […] »[1]. Dans toute fiction littéraire, la force du songe demeure une image positive et une voie possible qui peut faire sortir l'écriture du « désespoir » de la grande Histoire et de ses violences : l'écriture opère une altération du réel, un pas de côté, une distanciation vis-à-vis des identités historiques violentes et grégaires. Il y a là une promesse, un inconnu qui peut donner du sens à la vie

Salim Bachi continue son expérience littéraire avec des mises en scène, à chaque fois inédites de la réalité, en s'inspirant des faits actuels, en les intériorisant et en les minimisant. Ce processus de dédramatisation et d'apaisement donne libre cours à une construction identitaire plurielle parce que la quête identitaire, c'est aussi la quête du sens. En effet, la recherche du sens est une quête du langage. Elle est rendue possible à travers les concepts dont nous nous sommes servie, tout au long de notre recherche. Ainsi, l'utilisation de nouveaux concepts, même s'ils sont le plus souvent inventés selon un modèle géographique puisqu'ils sont ramenés au principe du « territoire » et de la « territorialisation », permet de dessiner de nouvelles lignes de fuite, aptes à rendre possible la mobilisation de l'individu. Ces concepts participent aussi à la stratification et à l'éclatement du langage en *Mille Plateaux*, pour reprendre le titre de Deleuze et Guattari et, donc, à sa libération. Une fois que nous les avons utilisés et nous les sommes appropriés, d'une certaine façon nous pouvons dire qu'ils ont subi, à leur tour, une déterritorialisation. En ce sens, l'ouvrage-clé des deux philosophes constitue selon, Philippe Mengue, une véritable *révolution* du langage dans la mesure où il remet en cause la théorie structuraliste, en créant de nouveaux concepts qui permettent de réfléchir sur le langage et de sortir de l'empire de la linguistique et, donc, d'élargir le champ de l'expression, dans une époque moderne et post-structuraliste, qui demande au penseur de méditer sur les signes qui l'entourent et qui tendent à inscrire sa pensée dans la théorie de la multiplicité. Cet auteur examine la révolution que met en évidence le livre *Mille plateaux* et il écrit :

1 BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit*., p. 190.

> « Nous sommes à même maintenant de préciser en quoi consiste cette révolution considérable qu'introduit *Mille plateaux* dans la logique ou la méthodologie des sciences humaines. Elle consiste dans une théorie de l'expression qui renverse l'organon précédent, qu'on a appellé [sic] ''structuraliste'' […]. Or c'est justement ce modèle, comme régime de signe dit du ''Signifiant'' – et donc classé à ce titre comme un des régimes de signes possibles parmi d'autres, non le seul comme le veut le structuralisme – que Deleuze va détrôner de sa position hégémonique […]. Mais pour cela, il faut réactualiser tout le domaine couvert par les signes, le sens, la signification, les mots, la voix, les codes artificiels, les encodages naturels, comme le code génétique… Il faut donc être à même de créer de nouveaux concepts suffisamment synthétiques pour dominer l'ampleur d'un tel domaine, et suffisamment pertinents pour contourner le continent que constituent la linguistique, la logique, la pragmatique anglo-américaine, etc. bref, il faut être en mesure de créer une nouvelle vaste théorie de l'expression. Partons du rapport entre contenu et expression, constitutif de toute strate. »[1]

Dans ce processus de la multiplicité, la quête, pour Salim Bachi, n'est pas encore finie. L'auteur, qui emporte toujours sa terre natale avec lui dans les pages de ses récits, habite l'espace lisse de la littérature et poursuit son mouvement de nomade, car le retour dans la patrie d'origine est, pour le moment, suspendu. Dans son monde possible, l'auteur possède une identité anonyme, « Personne », et plurielle. Il est un romancier d'origine algérienne, de langue arabe, d'expression française, de culture multiple et universelle qui fait se croiser sans cesse l'Orient avec l'Occident. La dédramatisation est liée à l'écriture, une écriture qui se poursuit parce que l'auteur est toujours là. Ceci donne sens à cette quête symbolique et nous ouvre d'autres chemins et d'autres perspectives, par le biais de la fiction, inconnus peut-être, mais qui existent certainement.

1 MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple,* Paris, Éditions Kimé, 1994, p. 200-201.

ANNEXE

1/ L'Algérie

1/1 Présentation de l'Algérie

Il n'est certainement pas facile de présenter l'Algérie et son Histoire en quelques pages, car c'est un pays immense aux aspects divers tant sur le plan géographique que sur le plan humain. Ce pays est connu, entre autres, par ses côtes méditerranéennes, ses montagnes enneigées, ses steppes d'alfa des hauts plateaux et son immense Sahara[1]

L'Algérie, ou RADP[2], est, officiellement, un État du Maghreb, bordé au nord par la mer Méditerranée, à l'est par la Tunisie et la Libye, au sud-est par le Niger, au sud-ouest par le Mali et la Mauritanie, à l'ouest par le Maroc et le Sahara occidental.

Sur le continent africain, l'Algérie est le second pays par sa superficie (2,3 millions de km²). Les quatre cinquièmes de sa superficie sont occupés par le Sahara. C'est un grand pays, « utile » et, fortement, marqué par la présence humaine, depuis la préhistoire.

1/2 Origines et étymologie

L'appellation de l'Algérie vient de l'arabe *Al-Djazâ'ir* qui veut dire « les îles » par allusion aux îlots (en face du port d'Alger) que Kheiredine Barberousse[3] aurait rattachés au continent. Mais, le nom « Algérie » est utilisé, pour la première fois, en 1686, par Fontenelle dans son ouvrage *Entretiens sur la pluralité des mondes*[4] et, officiellement, adopté, depuis le 14 octobre 1839, par le ministre de la guerre de Louis-Philippe, Antoine Virgile Schneider[5], pour le pays colonisé par les Français dans le nord de l'Afrique.

Quant à sa capitale Alger, cette dernière n'a pas été, en réalité, fondée par Barberousse[6]. En fait, Alger est une déformation française du catalan *Alguère*, qui, lui-

[1] Le Sahara, désert en arabe, est considéré comme le plus grand espace vide d'hommes du monde. Il est situé dans le nord de l'Afrique et s'étend de l'Atlantique jusqu'à la mer Rouge et de l'Atlas au Soudan. Riche sous-sol (pétrole, gaz naturel, etc.). Cf. Anne-Marie, Frérot, *Imaginaires des Sahariens : habiter le paysage*, Paris, CTHS, 2011

[2] RADP : République algérienne démocratique et populaire.

[3] Kheiredine Barberousse est un corsaire turc.

[4] FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* ; préf. de François Bott, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1994.

[5] Antoine Virgile Schneider est un homme politique et militaire français né le 22 mars 1779, en Moselle, et mort le 11 juillet 1847, à Paris.

[6] Les Barberousse sont deux frères, Arroudj et Kheiredine, et célèbres corsaires turcs de la Méditerranée, au XV^{e} et XVI^{e} siècle.

même est tiré de *Djezair* du nom donné par Bologhine Ibn Ziri[1] de la tribu des Zirides[2], longtemps avant la conquête ottomane (XVI^{e} siècle).

1/3 Histoire de l'Algérie

Peut-on parler d'une Algérie préhistorique ou antique ? La réponse est non, car cet état contemporain, tel que nous le connaissons aujourd'hui, s'est construit tout au long de son histoire, passant par les Romains, les Vandales, les Arabes jusqu'aux Turcs-ottomans :

> « Dans l'Antiquité, il n'y avait pas d'Algérie, *a fortiori* avant l'Antiquité, parce que les nations et les États modernes n'existaient pas. Pour des raisons qui relèvent, non de l'Histoire, mais des préoccupations de pouvoir s'articulant sur l'idéologie, des *termini a quo* ont arbitrairement fixé tels événements censés décisivement donner le branle à l'évolution historique de l'Algérie. »[3]

L'Algérie qu'on appelle, durant la période ottomane, la Régence d'Alger a connu, au fil de son Histoire, des invasions successives sur son territoire. Les conquêtes les plus marquantes ont laissé des traces sur cette immense contrée, des Numides aux Français en passant par les Romains, les Vandales, les Arabes jusqu'aux Turcs-ottomans :

> « […] la « Djezira-el-Moghreb », l'île du couchant – nom que donnaient les Arabes aux hautes terres d'Afrique du Nord entre le Maroc et la Tunisie – avait subi l'empreinte de civilisations diverses qui, au gré de l'histoire, marquèrent le vieux fonds berbère autochtone invasions, résistances, conflits divers et leurs conséquences ont de tout temps agité la société algérienne, lui forgeant une identité particulière – ou peut-être des identités... »[4]

Il est important de souligner que cette partie de l'Afrique est, alors, très convoitée en raison de ses richesses et de ses terres fertiles. D'ailleurs, lors de la colonisation française, Albert Memmi explique dans son roman *Portrait du colonisé*[5], à propos de ce

[1] Bologhine Ibn Ziri est le père fondateur de la tribu des Zirides qui règne sur l'Afrique du nord, entre 972 et 1167.
[2] Les Zirides forment une dynastie berbère dont une branche règne dans l'est de l'Afrique du nord, entre 972 et 1167. L'autre branche s'installe à Grenade, en Espagne, entre1025 et 1090, et fait de cette ville sa capitale.
[3] MEYNIER, Gilbert, *L'Algérie des origines : de la préhistoire à l'avènement de l'Islam*, Paris, la Découverte, 2009, p. 9.
[4] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie*, Paris, Karthala, 1991, p. 11.
[5] MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé. précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

pays : « *On rejoint la colonie […] parce que les situations y sont assurées, les traitements élevés, les carrières plus rapides et les affaires plus fructueuses […]* »[1].

- L'Algérie préhistorique

Dès l'aube des temps préhistoriques, l'Algérie connaît une lente migration ethnique de Berbères dont témoignent leurs descendants d'aujourd'hui, les Kabyles[2], les Touaregs[3], les Mozabites[4] et les Chaouias[5]. Pourtant, leur origine demeure incertaine :

> « Le Berbère apparaît sur le sol d'Afrique du Nord dès le début de l'époque historique. Avant lui, les gravures rupestres des montagnes touarègues révèlent la présence de populations négroïdes que Gautier comparait aux Boschimans d'Afrique australe. D'autres découvertes au Tassili des Adjers, dans l'Oued Djerat, montrent des guerriers à tête d'animal, portant l'étui phallique, semblables aux palettes votives de schiste égyptiennes antérieures à la première dynastie. L'affinité égypto-saharienne est là évidente. Le berbère étant une langue hamitique comme l'égyptien, on est amené à penser que les Berbères sont venus des pays du Nil, d'Orient en tout cas, qu'ils se sont fixés dans le Maghreb en se mélangeant avec les habitants qu'il y trouvèrent et qu'ils n'en bougèrent plus, quitte à recevoir d'autres apports d'immigrants. »[6]

D'après cette citation et les recherches historiques récentes, on s'accorde à penser que les Berbères sont, en fait, les premiers habitants de l'Algérie.

- L'Algérie antique

- L'Occupation des Numides et des Phéniciens

On estime que l'histoire du pays ne commence, officiellement, qu'à l'arrivée de ces coureurs de la mer, les Phéniciens venus d'Orient au VI^{e} siècle av J.-C. Ces derniers s'établissent sur la côte nord-africaine et y installent leurs fameux comptoirs commerciaux.

---

[1] LA BARBERA, Serge, *Les Français de Tunisie, 1930-1950* ; préface de Lucette Valensi, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 34. L'écriture en italique est le fait de l'auteur du livre.
[2] Les Kabyles sont les descendants des Berbères et habitent, actuellement, la Kabylie, une région qui se situe dans le nord de l'Algérie.
[3] Les Touaregs, appelés aussi « les hommes bleus » en raison de leurs habits qui sont de couleur bleue, sont des nomades qui vivent dans le Sahara, depuis des millénaires.
[4] Les Mozabites, appelés également les *Beni Mzab,* ont pour ancêtres les Berbères. Ils vivent au Mzab, une région au centre de l'Algérie.
[5] Les Chaouias ont pour aînés les Berbères. Les Chaouias ou Chaouis habitent dans les Aurès, un endroit montagneux qui se situe à l'est de l'Algérie.
[6] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit.*, p. 16.

Le commerce est donc devenu l'une des activités les plus importantes, qui se répand assez vite sur le territoire algérien à cette époque. Ces « coureurs de la mer » fondent, alors, Carthage.

Mais il semble que les intérêts de cette nouvelle cité soient orientés vers le commerce maritime puisque les Carthaginois (IX^{e} – II^{e} siècle), sur les traces de leurs prédécesseurs, développent des comptoirs commerciaux, abandonnant, alors, l'arrière-pays de la cité aux autochtones, c'est-à-dire les Berbères qu'on appelle, aussi, les Numides.

L'influence des Phéniciens est marquante puisque les Numides sont liés aux Carthaginois par des échanges commerciaux, mais aussi par des échanges militaires. Le punique est la langue officielle de Carthage et, surtout, celle des rois Numides. Ainsi, l'Algérie de l'époque, est divisée en deux régions, la Numidie orientale, à l'est de l'Afrique du Nord, royaume des Massyles[1], tandis qu'à l'ouest, la Numidie occidentale, est le royaume des Masaesyles[2].

Puis, de - 264 à - 149, les trois longues et violentes guerres opposent les Puniques aux Romains. En ce qui concerne les rois Numides, certains défendent Carthage, tandis que d'autres s'allient aux Romains. Finalement, la victoire est romaine, malgré l'opposition des plus grands résistants carthaginois à l'instar de Juba I^{er}[3], de Jugurtha[4], de Massinissa[5].

- L'Occupation romaine

Les nouveaux maîtres de l'Afrique du Nord sont alors les Romains, après la chute de Carthage en 146 av J.C. Ils obtiennent le ralliement des rebelles Numides et finissent par imposer la civilisation gréco-latine. Plus tard, la religion chrétienne commence à se répandre dans la région.

---

[1] Les Massyles vivent en Numidie orientale et constituent un peuple qui occupe le nord-est de l'Algérie au III^{e} siècle av J.-C. Dans l'*Énéide*, Virgile nous les présente comme les alliés de Didon, la reine de Carthage. Cf. Virgile, *L'Énéide* ; texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

[2] Les Masaesyles s'établissent en Numidie occidentale.

[3] Juba I^{er} est le dernier roi de Numidie orientale et le père de Juba II. Il règne de - 60 jusqu'a - 46 av. J.C. Il est vaincu par César.

[4] Jugurtha est roi de Numidie orientale. Il est né en - 160 av. J.C et mort en - 104 av. J.C. Il est vaincu par les Romains, après sept années d'opposition à la puissance romaine.

[5] Massinissa, dont le nom se transcrit MSNSN, est l'un des plus grands et premiers rois de la Numidie orientale. Il naît en l'an - 238 av. J.-C au sein de la tribu des Massyles et fils du roi Gaia. Massinissa est mort en - 148 av. J.-C.

Leur empire occupe, progressivement, toute la bande côtière de l'Afrique du Nord, devenue une véritable province romaine « civilisée ». Mais l'intérieur des terres n'est pas totalement conquis. La langue des autochtones, le libyco-berbère, y est encore en usage alors que le latin est pratiqué dans la partie nord, proche de la mer. Malgré leur puissance, les Romains ne parviennent jamais à latiniser tous les Berbères qui demeurent insoumis, en particulier les irréductibles Maures[1]. Ces peuples peuvent ainsi sauvegarder leur langue et leurs traditions.

La Numidie devient, à partir du III^e^ siècle, une région chrétienne. Ainsi, certaines divinités phéniciennes et d'anciens cultes païens, célébrés encore à l'époque, sont christianisés. En ce sens, nous pensons à Saint-Augustin[2] qui est l'une des figures chrétiennes les plus célèbres de l'époque et qui demeure, jusqu'à nos jours, un symbole fort du christianisme dans le Maghreb. Evêque d'Hippone, aujourd'hui dans la banlieue d 'Annaba, il a une grande influence religieuse sur la cité.

À cet égard, il s'oppose vivement au IV^e^ siècle, à une doctrine religieuse, appelée le donatisme[3] qui secoue la cité. Il combat fortement ce courant schismatique dans l'espoir de mettre fin à ce mouvement. Mais en vain, puisque l'émergence de ce nouveau courant à la fois religieux et social – qui a pour objectif le rejet des envahisseurs romains – coïncide avec la révolte des nomades et la décadence de l'Empire romain, en 429, sous les coups des nouveaux barbares, les Vandales, arrivés dans le Nord de l'Afrique.

- L'Occupation des Vandales et des Byzantins

Au V^e^ siècle, venant du continent ibérique, les Vandales traversent le détroit de Gibraltar et envahissent l'Afrique du Nord, en commençant par le Maroc. Ainsi, Hippone succombe sous les coups du nouvel envahisseur et tombe en 431. Ces nouveaux barbares

[1] Les Maures sont, durant la période antique, un peuple berbère occupant la partie ouest du Maghreb.
[2] Il convient de préciser que la ville antique d'Hippone, qui se trouve dans le nord-est de l'Algérie et correspond à la ville actuelle d'Annaba, est fondée par les Phéniciens, au XI^e^ siècle av. J.C. Puis elle sert de capitale au roi numide, Massinissa. Elle devient une ville chrétienne, au V^e^ siècle, puis est occupée par les Vandales et les Byzantins jusqu'à l'arrivée de l'islam, au VII^e^ siècle (705). Il existe, de nos jours, un lycée d'une grande renommée, dans Annaba, qui porte le nom de Saint-Augustin. Cf. Pierre De Labelle, « Saint Augustin », in *Journal des savants*, volume 4, n° 4, 1938, p. 145-154.
[3] Le donatisme est un mouvement chrétien schismatique, ensuite hérétique. Il apparaît au IV^e^ et au V^e^ siècle, en Afrique du nord sous domination romaine, et est initié par l'évêque Donatus, durant une période de persécution et de rivalité politique. Cf. Michel Meslin et Pierre Hadot, « A propos du donatisme », in *Archives des sciences sociales des religions*, volume 4, n° 4, 1957, p. 143-148.

ne se sont pas éternisés en Afrique du Nord et ne parviennent jamais à dominer tout le centre du Maghreb, car ils doivent faire face aux irréductibles Berbères.

Ainsi, ils disparaissent, en 533, sous les coups des Byzantins et ne laissent presque aucune trace, sinon de destruction. Bien qu'ils aient chassé les Vandales d'Afrique du Nord, les Byzantins, à leur tour, n'ont pas eu, suffisamment, de temps pour s'organiser et fonder leur propre royaume, en raison de leur instabilité. Cela favorise la reconstitution des principautés berbères. Il convient de préciser que la présence byzantine, sur le territoire africain, n'est que l'annonce d'une longue suite d'invasions avec l'arrivée des Arabes pour la première fois, dans le Maghreb, vers la fin du VII^{e} siècle.

- L'Algérie médiévale

- L'avènement de l'islam

Le nouvel envahisseur a une grande et profonde influence sur les autochtones et a pour objectif d'implanter la nouvelle religion et la nouvelle langue. Effectivement, l'islam et l'arabe sont adoptés, progressivement, par les Berbères bien qu'ils soient plus nombreux que les nouveaux colonisateurs. Cependant, une partie des autochtones montagnards n'adhère pas à la nouvelle langue apportée par les Arabes. Elle s'y oppose même et reste fidèle à la langue de ses ancêtres.

Ainsi, les rebellions et les révoltes sont nombreuses, notamment, celles des figures des résistants berbères les plus connues, à l'image de Koseila[1], mais aussi de la légendaire Kahéna[2], « cette figure féminine, éclairant presque exclusivement ce que l'on a appelé ‘‘les siècles obscurs du Maghreb’’»[3]. Ces deux héros, parmi d'autres, continuent de hanter les mémoires.

Au VIII^{e} siècle, un nouveau mouvement religieux de l'islam, appelé le Kharijisme[4], fait son apparition dans un but unique : former des royaumes indépendants. Plusieurs

[1] Koseila est, au VII^{e} siècle, le chef d'une tribu berbère. Il s'oppose à la conquête arabo-musulmane du Maghreb et finit par adhérer à la religion musulmane. Puis il se convertit à nouveau au christianisme.
[2] La Kahéna est une reine berbère, juive et rebelle des Aurès. Son véritable nom est Dihya. Au VII^{e} siècle, elle s'oppose et résiste à l'armée arabo-musulmane.
[3] NOUREDDINE, Sabri, *La Kahéna : un mythe à l'image du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 9.
[4] Le Kharijisme, comme le sunnisme et le chiisme, est une doctrine musulmane qui se forme en 660 et qui fait partie des trois branches de l'islam. Il se divise, à son tour, en plusieurs communautés. Le mot kharijisme vient de l'arabe *khawarij* et veut dire « dissidents ». Les adeptes de cette doctrine se nomment les *kharijites*.

dynasties émergent, alors dans le Maghreb dont les Fatimides[1], les Zirides[2], les Hammadides[3], les Beni Hilal[4], les Almohades[5], les Mérinides[6], etc.

Nous constatons qu'à cette époque l'islam triomphe dans tout le pays, en balayant la religion chrétienne et la religion juive, même si elles survivent encore dans certaines tribus berbères.

De ce fait, les tribus arabes et berbères continuent leur lutte acharnée, ce qui concourt au déclin et au morcellement des États maghrébins. En réalité, on ne peut plus parler de pouvoir en Algérie. Cette situation n'est guère satisfaisante puisque les espagnols profitent de l'affaiblissement du pays et s'attaquent aussitôt aux villes du nord de l'Afrique.

- L'Occupation turque

On est donc au VI^e^ siècle lorsque les Espagnols prennent possession des ports suivants : Mers-el-Kébir[7] en 1505, Oran[8] en 1509 et Bougie[9] en 1510. Ils construisent la forteresse de Penon à Alger. Mais ils ne s'éternisent pas sur les côtes du Maghreb parce qu'ils sont chassés, rapidement, par les plus célèbres corsaires et aventuriers turcs, les frères Barberousse. Ces derniers s'emparent d'Alger et fondent la Régence d'Alger qui dure jusqu'à la conquête française, en 1830 :

> « Lorsque les Espagnols eurent soumis l'oligarchie locale, Alger prit peur et fit appel aux corsaires turcs, notamment à l'aîné des Barberousse, Arroudj. Celui-ci installa sa dictature sur la ville de Miliana, de Medea et de Tlemcen. Son frère Kheireddine prit

[1] Les Fatimides sont une dynastie chiite arabo-berbère qui règne sur l'Afrique, entre 909 et 1048, puis sur l'Egypte, entre 969 et 1171. Elle doit son nom à Fâtima, la fille du prophète Mahomet.
[2] Les Zirides. Cf. p. 372.
[3] Les Hammadides sont une dynastie fondée par Hammad Ibn Bologhine. Elle règne pendant un siècle et demi à peu près sur l'Afrique du nord (l'actuelle Algérie).
[4] Les Beni Hilal, appelés aussi les Hilaliens, sont une tribu arabe, qui, durant le XI^e^ siècle, émigre en Afrique du Nord.
[5] Les Almohades sont une dynastie berbère musulmane qui règne en Afrique du Nord et en Espagne, entre le XII^e^ et le XIII^e^ siècle.
[6] Les Mérinides sont une dynastie berbère qui domine une partie du Maghreb (l'actuel Maroc) et une partie de l'Andalousie pendant la période médiévale, entre le XIII^e^ et le XV^e^ siècle.
[7] Mers-el-Kebir est un port « placé en face et à cinquante lieues de Carthagène. Il se trouve à la tête du détroit qui, formé par la côte d'Afrique et celle d'Espagne, va toujours se rétrécissant jusqu'à Gibraltar. Il est évident qu'une pareille position domine l'entrée et la sortie de la Méditerranée ». Cf. Alexis De Tocqueville, *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov, Bruxelles, Ré-édition Complexe, 1988, p. 60.
[8] Oran est une ville méditerranéenne qui se situe à l'ouest de l'Algérie
[9] Bejaïa, anciennement appelée Bougie par les Français, est une ville algérienne qui donne sur la Méditerranée avec son important port pétrolier.

> sa suite à Alger et, pour lutter à la fois contre les Espagnols et les rebelles kabyles, il se rangea sous la bannière du sultan et demanda l'aide d'Istamboul en 1518. La Sublime Porte envoya une petite armée de janissaires, ce qui permit à Kheirdddine de chasser définitivement les Espagnols et de fonder dans la région d'Alger un État turc, vassal du sultan, qui devait perdurer jusqu'à l'arrivée des Français en 1830. La domination turque ne s'étendait jamais que sur une infime partie du territoire algérien. »[1]

L'Algérie devient, ainsi, une province de l'Empire ottoman et est gouvernée par un pacha, élu par Istamboul. Ensuite, c'est un dey qui est nommé afin de mettre de l'ordre dans le pays. D'ailleurs, ceci permet à l'Algérie de bénéficier d'une certaine autonomie grâce au pouvoir militaire mis en place.

C'est surtout grâce à cette « course en Méditerranée »[2], menée par les corsaires turcs, que la régence continue à s'enrichir, « en partie pour le djihad (guerre sainte) contre les infidèles nazaréens, en partie à cause de l'opération financière juteuse que représentait l'exploitation de l'esclavage des captifs chrétiens »[3].

Toutefois, comme leurs envahisseurs prédécesseurs, les Turcs ne parviennent jamais à contrôler tout les pays. En effet, les tribus arabo-berbères se révoltent très souvent, bien qu'elles soient divisées. Ceci conduit, entre autres, à l'appauvrissement de la régence d'Alger. D'une part, il n'est plus possible d'assurer les ressources financières de l'État parce que les janissaires ne peuvent pas collecter l'impôt, à cause des révoltes perpétuelles des autochtones rebelles. D'autre part, cette course des mers, menée par les corsaires, est précaire et ne tarde pas à disparaître. Ceci favorise, en grande partie, le déclin de la régence d'Alger.

Nous pouvons ajouter une remarque à propos de l'Empire turc en Algérie : l'occupation des turcs n'est pas une colonisation à part entière, comme par exemple, celle de la conquête romaine parce que, durant trois siècles et jusqu'à l'arrivée des Français en 1830, les Turcs vivent comme des étrangers sur le territoire nord-africain. Les occupants sont, alors, soit des dirigeants, soit des militaires. Une partie des ces Turcs – les janissaires

[1] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit*., p. 25.
[2] Il convient de souligner que la Méditerranée, à cette époque, est sillonnée de corsaires dont les plus célèbres sont les frères Barberousse.
[3] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit*., p. 26.

– finit par se mélanger avec les indigènes, en épousant leurs femmes. Ce métissage donne naissance à une nouvelle couche, appelée les Kouloughlis[1].

Le turc est, bien sûr, la langue d'usage dans le pays. Mais d'autres dialectes et d'autres langues coexistent avec cette langue « officielle » à Alger. Par ailleurs, dans la mesure où la langue arabe[2] commence à se répandre, de façon fulgurante, dans tout le Maghreb, il n'est pas évident de se comprendre.

Bien que la communauté turque reste distincte de la communauté arabo-berbère, elle n'empêche pas la diffusion de la langue arabe et de l'islam. En effet, l'implantation de la religion musulmane et de l'arabe s'effectue par l'intermédiaire des mosquées ainsi que des confréries musulmanes.

- La conquête française, 132 ans de colonisation

Peu à peu, l'histoire de la colonisation européenne au XIX^{e} siècle se met en place. Parfois on veut, à tout prix, passer sous silence et ignorer la complexité de cette vaste opération entreprise par de nombreux pays – en particulier durant la conquête et la colonisation françaises en Algérie – pour s'accaparer de nouveaux territoires et des richesses, au détriment des populations locales.

Durant des années, les puissances européennes ont commis, sous prétexte de porter la Civilisation, des exactions que l'Histoire dominante et officielle a tenté d'oublier. Mais, c'est un oubli néfaste et impossible, dans la mesure même où il faut construire l'avenir et une forme d'humanité qui réconcilie tous les peuples de l'univers.

- L'occupation française

L'arrivée des Français sur le territoire algérien en 1830 marque la fin de la domination turque en Afrique du Nord et le début d'une nouvelle phase de colonialisme. On peut souligner que l'expédition française est, d'une certaine manière, une suite et un prolongement du colonialisme occidental antique :

[1] Kouloughlis est un terme qui désigne l'union des turcs avec les femmes algériennes et veut dire « fils d'esclaves ».

[2] Il est nécessaire de préciser que l'arabe qui s'implante n'est pas la langue du Coran. En fait, c'est un dialecte, qu'on appelle l' « algérien », et un mélange issu du latin, du grec, du berbère, de l'espagnol, du turc, bien avant la colonisation française.

> « Il importe de rappeler que, pendant la phase coloniale, les fantasmes français représentaient sans hésiter l'Empire romain d'Afrique, en continuité civilisationnelle européenne, comme un prestigieux précurseur de l'Algérie française […]. »[1]

Les véritables raisons de la conquête française en l'Algérie ne sont pas essentiellement liées au fameux incident dit « de l'éventail »[2]. Il ne s'agit pas, non plus, d'apporter la civilisation européenne aux autochtones ou de les chasser de leur territoire. Mais il est question, en somme, de régler les problèmes internes qui préoccupent la France de l'époque, sous le règne de Charles X, entre 1757 et 1836 :

> « Ce ne fut certes pas pour sortir les masses algériennes de leur « atmosphère médiévale », ni pour leur faire goûter aux joies du développement occidental, que le gouvernement français se résolut à conquérir l'Algérie. Les raisons sont purement d'ordre interne : il fallait trouver une solution aux problèmes de la France. »[3]

Il s'agit donc pour l'État français de trouver une novelle place, c'est-à-dire une nouvelle terre pour la partie indésirable de la population, selon Catherine Belvaude. Une seule solution est alors envisageable, celle d'opter pour le système colonial afin de mettre fin aux problèmes qui rongent la France.

- La fin de la Régence d'Alger

Le 14 juillet 1830, les troupes françaises débarquent à Sidi-Ferruch, une plage qui se trouve à une vingtaine de kilomètres environ d'Alger. Après plusieurs luttes acharnées, qui opposent les Français aux résistants arabo-berbères dont la fameuse bataille de Staouéli[4], les Français prennent le dessus sur les résistants, qui finissent par capituler, et entrent dans Alger, le 5 juillet 1830. Ainsi, ils mettent fin à la régence d'Alger.

Suite à cet événement, le maréchal de Bourmont[5], commandant en chef de l'armée française, et le dey, gouverneur de l'Algérie de l'époque, signent l'accord suivant : « le dey

[1] MEYNIER, Gilbert, *L'Algérie des origines : de la préhistoire à l'avènement de l'Islam, op. cit.*, p. 9.
[2] En 1827, un représentant du roi de France français, Charles X, est en visite à Alger. Son entrevue avec le Dey d'Alger s'achève par un incident diplomatique, appelé « l'incident de l'éventail », qui donne, par la suite, à la France, un prétexte « valable », pour envahir l'Algérie en 1830.
[3] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit*., p. 30.
[4] La bataille de Staouéli doit son nom à une commune de la ville d'Alger qui se situe à l'ouest de la capitale. Elle a lieu, le 16 juin 1830, suite à l'invasion de l'Algérie par les Français. C'est la première bataille qui oppose l'armée française aux Algériens. La victoire est française, ce qui oblige les vaincus à capituler.
[5] De Bourmont est un maréchal de France. Louis Auguste Victor de Ghaisnes, comte de Bourmont est issu d'une famille noble. Il est né en 1773 et mort en 1846 en Maine et Loire.

et les Turcs devront quitter la ville dans les plus brefs délais (article3) »[1]. Le général assure aux habitants « le respect de leur liberté, de leur religion, de leurs propriétés, de leur commerce, de leurs femmes »[2]. Mais, malheureusement, comme le souligne Charles-Robert Ageron, dans *Histoire de l'Algérie contemporaine*, « le gouvernement Polignac ne songeait guère à conserver Alger »[3].

Ce traité est fructueux pour les nouveaux conquérants de l'Algérie, comme l'explique De Bourmont :

> « La France a acquis une possession d'une valeur incalculable en échange de ce qu'elle a consenti à abandonner le patronage de la Grèce à l'Angleterre. Les frais de l'expédition ont été couverts par les richesses trouvées dans cette ville. »[4]

- L'Algérie française

La conquête totale du pays est une guerre longue, horrible et cruelle. Le général de Bourmont et ses hommes envisagent une conquête de quelques heures (sic) ; or, la tâche s'avère difficile. En effet, il faut attendre plus d'une quarantaine d'années pour dominer toute l'Algérie. À cet égard, précisons, par exemple, que le Sahara[5] n'est vraiment conquis qu'au XX^e^ siècle, c'est-à-dire presque un siècle plus tard.

- La résistance algérienne

La conquête doit se faire village par village, par la force, à cause de la résistance farouche des Algériens. Le mouvement de résistance le plus connu est sans doute celui de l'Émir Abd el-Kader[6], en Oranie, à l'Ouest du pays, qui perdure durant une quinzaine d'années. Ce résistant opte pour le *système guerroyant*, selon les mots de Charles-Robert Ageron, en violant toutes les interdictions prononcées par le dirigeant de l'époque, Drouet.

---

[1] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit.*, p. 32.
[2] AGERON, Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964, p. 7.
[3] *Ibid.* p. 7.
[4] SERVAL, Pierre, *Alger fut à lui*, Calmann-Lévy, 1965 (Coll. Les méconnus de l'histoire), p. 273. Cf. Catherine Belvaude, *L'Algérie, op. cit*., p. 32.
[5] Au cours de cette conquête, Charles de Foucaud, officier et moine, est tué le 01 décembre 1916.
[6] L'Émir Abd el-Kader est un philosophe et un homme politique algérien. Il est né en 1807 en Algérie et décédé en 1883 en Syrie. Il est issu d'une famille religieuse musulmane qui dirige une *zawya* (école monastique). Il y grandit et devient un musulman mystique, mais aussi un théologien. Durant la conquête française en 1830, il est un chef de guerre et un combattant par ses attaques contre les Français. Aujourd'hui, l'Émir Abd el-Kader est célébré comme le fondateur de l'État algérien et l'un des plus grands hommes de l'Histoire de l'Algérie. Il représente, également, l'emblème du peuple libre. Cf. AGERON, Charles-Robert, « Abd el-Kader, souverain d'un royaume arabe d'Orient », in *Revue de l'Occident musulman de la Méditerranée*, volume 8, n° spécial, 1970, p. 15-30.

Il appelle au *jihad*[1], en ralliant les tribus qui ne se sont pas encore soumises à l'ennemi dans un but unique : faire de l'Algérie un État musulman et indépendant.

Devenu chef de guerre pour défendre son pays, ce rebelle lance ses perpétuelles attaques contre les Français, à tel point qu'il met en échec le général Trézel[2] dans la célèbre bataille de la Macta[3], le 26 juin 1835. Mais, par faute d'équipement et d'argent, il doit signer le traité de la Tafna[4], le 30 mai 1837, avec le général Bugeaud. Pendant ce temps, Abd el-Kader en profite pour agrandir et organiser sa nation, en réunissant un maximum de tribus. Mais il remet aussitôt en cause ce traité, reprend son attaque, en 1839, et relance la guerre sainte contre les Français. L'Émir harcèle l'armée française et fait régner une profonde inquiétude et un danger suprême en Algérie, à tel point qu'il fait ralentir le mouvement colonial. Ceci conduit le général Bugeaud[5] à pratiquer la politique de « la terre brûlée » et à venger la défaite de Trézel. Sous l'impulsion de Bugeaud, la guerre change de nature et l'Émir et ses alliés sont sévèrement battus. Après sa défaite, Abd el-Kader est enfermé, à Pau, par le roi de France, Louis-Philippe, avant d'être exilé en Syrie.

Il convient de souligner que la pratique de la « terre brûlée » est le seul moyen pour les Français de continuer leur conquête et, d'autre part, d'empêcher le ralliement des forces de l'Émir. Pour cette raison, le nouveau général Bugeaud est totalement favorable à la « conquête absolue […], une guerre acharnée faite avec de grandes forces, une grande invasion en Afrique »[6].

---

[1] Le *jihad* est un mot arabe et signifie guerre sainte.
[2] Camille Alphonse Trézel est un général français et ministre de la guerre. Il est né en 1780 et décédé en 1860 à Paris.
[3] Le 28 juin 1835, une armée française s'aventure loin de ses bases, elle est proprement décimée par les troupes de l'Émir Abd el-Kader dans les marais de La Macta. Fort de sa victoire, l'émir installe sa capitale à Tagdemt. La défaite française survient après le remplacement du général Desmichels par le général Trézel à Oran et la rupture d'une politique conciliante à l'égard d'Abd el-Kader. Le général Thomas Bugeaud débarque en renfort avec trois régiments.
[4] Le Traité de la Tafna est un accord, signé le 30 mai 1837 entre Abd el-Kader et le général Bugeaud. Cet accord est conclu après les lourdes pertes et les revers militaires en Algérie. Les termes du traité imposent à l'Émir de reconnaître la souveraineté de la France, en Afrique du Nord. Cependant, en contrepartie, les Français reconnaissent la souveraineté d'Abd el-Kader sur environ deux tiers de l'Algérie (Sud et Ouest, sauf Oran, Alger et le Constantinois), qui tente, alors, d'ériger un état indépendant.
[5] Thomas Robert Bugeaud naît, en 1784 à Limoges. Il mène une carrière militaire brillante, puis en 1836, il est envoyé en Algérie où il signe l'accord de la Tafna. Après avoir vaincu l'Émir Abd el-Kader, il devient le gouverneur de l'Algérie, en 1840. Maréchal de France, il décède, en 1849, à Paris du choléra.
[6] AGERON, Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine, op. cit.*, p. 15.

En fait, la méthode de Bugeaud consiste en l'anéantissement des Arabes et la dévastation de leurs villages. Le 24 janvier 1845, il s'adresse aux Arabes en leur disant : « je brûlerai vos villages et vos moissons »[1]. De ce fait, toutes les régions qui ne se sont pas encore soumises doivent être ravagées systématiquement y compris les anciennes capitales de l'Émir Abd el-Kader. Elles sont toutes détruites.

Pour l'essentiel, il convient de rappeler que l'autochtone est, aux yeux du colonisateur, un être le plus souvent méprisé et considéré comme hostile. Il faut donc se débarrasser de lui. Ceci justifie, en partie, l'enfumade des grottes de la Dahra[2], par Saint Arnaud et celles pratiquées par Bugeaud, en 1845. Ce dernier, dans le but de détruire la population résistante, s'adresse à ses subordonnés et leur dit : « Si ces gredins se retirent dans leurs cavernes […] Enfumez-les à outrance comme des renards »[3]. Les massacres horribles ont lieu et les Français ravagent les villages, en poussant leurs habitants à abandonner leurs propriétés incendiées.

On peut considérer ces actes scandaleux et inhumains comme une sorte de génocide[4] dans la mesure où il est effectivement question de massacres collectifs et de l'extermination, sans pitié, de la population algérienne. Ces « enfumades » peuvent être qualifiées de crime contre l'humanité.

Ainsi, pendant une quarantaine d'années environ, toute l'Algérie est livrée aux massacres, aux pillages et aux meurtres, à cause de la résistance de nombreuses tribus, dans la guerre menée par le maréchal Bugeaud. D'ailleurs, il semble que l'on ne puisse pas parler de guerre, mais plutôt, d'une guérilla, dans le sens où il y a un déséquilibre entre les deux combattants. Nous avons, d'un côté, un peuple dépourvu de toute organisation matérielle moderne, et, de l'autre, l'armée française, alors, sans conteste, la première armée

[1] http://rebellyon.info/Le-24-janvier-1845-en-Algerie-Je.html consulté le 11/05/2013.
[2] La Dahra est une région qui se trouve entre la ville d'Alger et celle d'Oran. Elle est connue par ses grottes gigantesques qui peuvent enfermer une centaine de personne. Durant la colonisation française, les tribus se servent de ces cavernes pour se réfugier. Mais les Français ne respectent pas l'accord qu'ils concluent avec le gouverneur turc de l'Algérie, en 1830, garantissant qu'il n'y aurait pas de massacres de la population algérienne. En fait, ils emmurent trois tribus, en asphyxiant des hommes, des femmes et, même, des enfants.
[3] http://jacques.morel67.pagesperso-orange.fr/ccfo/crimcol/node58.html consulté le 11/05/2013.
[4] La question du génocide et de la résistance nous fait penser à un des séminaires, assuré par Pierre Bayard, en 2010, dont le titre est révélateur : « Comment devient-on résistant ? ». Il est le prolongement de : « Comment devient-on bourreau ? ». Ces deux séminaires trouvent échos dans l'ouvrage de Pierre Bayard, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

terrestre d'Europe par son arsenal, l'armée qui était, hier, celle de Napoléon. En somme, il ne s'agit pas d'un combat loyal entre deux adversaires de force équivalente.

- La politique du peuplement et l'exploitation du pays

Lorsque les autorités françaises optent pour le colonialisme, en 1830, c'est, comme nous l'avons souligné précédemment, pour régler les problèmes internes de la France. C'est pourquoi, ils prennent des décisions fondamentales pour ce qui concerne leur nouvelle colonie, en Afrique du Nord. Ils envisagent également un système de peuplement en Algérie qui débute, officiellement, à partir de 1845 « afin de consolider la conquête »[1], au sens de Catherine Belvaude. En fait, selon cet auteur, il existe deux manières de conquérir un pays :

> « La première est d'en mettre les habitants sous sa dépendance et de les gouverner directement ou indirectement […]. Le second est de remplacer les anciens habitants par la race conquérante. »[2]

Si les Français décident de peupler l'Algérie, c'est pour s'éterniser, en quelque sorte, selon Alexis de Tocqueville. Ce dernier le mentionne dans son œuvre, *Travail sur l'Algérie*, en affirmant ceci : « Je ne crois pas que la France puisse songer sérieusement à quitter l'Algérie. L'abandon qu'elle en ferait serait aux yeux du monde l'annonce certaine de sa décadence »[3]. À l'image de leur conquérant européen, les Romains, et pour la grandeur du pays, la France n'a sans doute pas l'intention de quitter un jour l'Algérie.

De ce fait, les colons commencent leur exode vers l'Algérie, à partir de 1830, après la prise d'Alger. On estime que leur nombre approche les cent mille, en 1845. Mais, il s'est multiplié, à partir de 1848, suite aux émeutes qui explosent, à Paris, durant la révolution française. Une importante immigration française se dirige, alors, vers ce nouveau monde, l'Algérie.

Ainsi, le pouvoir français a, plus au moins, réussi à trouver une solution pour régler ses problèmes, entre autres de chômage et de famine, en « re-casant » une partie de son peuple dans cette nouvelle terre. Les premiers colons, dits de « la première heure » qui

[1] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit.*, p. 36.
[2] DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov, Bruxelles, Ed. Complexe, 1988, p. 62.
[3] *Ibid*. p. 57.

débarquent dans le pays, sont issus de milieux misérables et ils ne sont pas tous français. En effet, une bonne partie de cette population est composée de citoyens étrangers, entre autres, des Portugais, des Maltais, des Italiens et des Espagnols. Tous sont, d'une manière ou d'une autre, attirés par l'appât du gain. Mais « les différentes communautés se fondirent par le biais des mariages mixtes et des naturalisations »[1].

Ils viennent, donc, s'installer dans cette nouvelle contrée où ils ont trouvé des terres très fertiles qu'on confisque aux Arabes, ou qui ont été abandonnées par les Turcs avec des prix bas, lorsqu'ils ont été chassés par les autorités françaises. Ainsi, le trafic des terres est bénéfique pour les nouveaux arrivants. D'ailleurs, à l'époque, on estime que plus de sept millions d'hectares de terres appartiennent aux nouveaux habitants de l'Algérie.

Précisons que la stratégie de peuplement est une technique pour former une population européenne unifiée et plus nombreuse que son ennemi commun, c'est-à-dire les indigènes, ces Musulmans dont le nombre ne dépasse pas les quelque cinq millions d'habitants. Ceci est, aussi, une manière de détruire la société algérienne, sous prétexte que la race française est supérieure à celle des autochtones. La France se targue donc de mener ses fameuses « missions civilisatrices » en Afrique.

Nous constatons que cette nouvelle politique de peuplement[2], instaurée par les Français en Algérie, s'avère nuisible pour les autochtones parce que les relations entre les dominants et les dominés ne sont pas nécessairement réciproques. Elles reposent, le plus souvent, sur des malentendus, car, les colons se prennent pour les nouveaux maîtres de cette nouvelle Algérie française et dégagent un sentiment de haine et de méfiance vis-à-vis des Arabes musulmans. D'autre part, les indigènes réclament leur liberté et la réappropriation de leurs biens, entre autres leurs terres.

- Le nationalisme musulman

On l'aura compris, la colonisation consiste à voler les terres productrices aux paysans algériens. Ainsi, ce rapport « contrarié » à la terre produit, d'une part un déracinement géographique et territorial et, d'autre part un sentiment de révolte légitime qui n'a pas de lieu pour se dire.

[1] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit.*, p. 38.
[2] LARDILLIER, Alain, *Le Peuplement français en Algérie de 1830 à 1900 : les raisons de son échec,* Versailles, Ed. de l'Atlanthrope, 1992.

En d'autres termes, cette expropriation et ce refoulement profond expliquent, en partie, une violence ahurissante qui réussit à réveiller, selon l'expression de Benjamin Stora, des « archaïsmes tribaux »[1], au mépris de la nation. Ces deux phénomènes ont partie liée avec le colonialisme qui consiste en la dépossession des terres et, symboliquement, en une dépossession de soi par une acculturation forcée.

En outre, il convient de retenir que, bien que les Algériens musulmans sont considérés comme des Français, ils n'ont droit à la citoyenneté qu'à la condition suivante : « s'ils consentaient à abandonner le statut coranique, ils pouvaient accéder à la citoyenneté à part entière ; de même que les juifs qui renonçaient à la loi mosaïque »[2], telle est l'exigence imposée, par les Français, aux indigènes.

De ce point de vue, les relations entre les colonisateurs et les colonisés ont tendance à se complexifier. Elles sont essentiellement fondées sur l'injustice, entre autres, racisme, précarité, spoliation, dépossession et frustration. Tous ces facteurs ne font qu'accroître le sentiment de révolte chez les indigènes et, par-dessus tout, la montée puissante du nationalisme musulman :

> « […] Les camps étaient étroitement délimités dans un climat de guerre civile froide qui paraît si conforme à la tradition française. L'heure n'était pas à un bilan serein du colonialisme qui avait aussi introduit dans des sociétés traditionnelles des éléments de la modernité et par-dessus tout l'arme même qui permettrait de contester la domination du colonisateur : le nationalisme. »[3]

Le nationalisme algérien se développe au XX^e^ siècle, après la Première Guerre mondiale, qui est vécue dans *la fraternité des armes*. Né dans la bourgeoisie musulmane urbaine, il se développe également, après 1945, dans les usines de France où les travailleurs algériens, au contact de leurs collègues français, apprennent à défendre leurs droits, dans les syndicats et au sein du Parti communiste français. Autrement dit, la langue et la culture françaises contribuent, paradoxalement, au nationalisme algérien.

---

[1] STORA, Benjamin, *La Guerre invisible : Algérie, années 90, op. cit*., p. 12. ll convient de noter que plus de la moitié, quatre vingt pour cent environ, des tribus perdirent leurs terres.
[2] BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie, op. cit*., p. 40.
[3] FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre ; présentation de Gérard Chaliand, Paris, Éditions Gallimard, 1991, p. 22.

Le début des années cinquante coïncide avec l'émergence d'un nouveau mouvement appelé le FLN (le Font de Libération Nationale), appuyé par l'ALN (l'Armée de la Libération Nationale). Ce courant tente d'unifier tous les mouvements nationalistes auparavant très divisés. Lassée, donc, des discordes de ces nationalistes et des fausses promesses de la France pour l'Indépendance du pays, une poignée de militants – qu'on appelle, plus tard, « les fils de la Toussaint » – , agissant pour le FLN, prend la décision de passer au combat armé durant le mois d'octobre 1954. Cela semble le seul moyen pour voir naître une Algérie souveraine. Ainsi, le 1er novembre 1954 marque le début de l'insurrection et le passage à la lutte armée. Le pays sombre, alors, dans une guerre acharnée qui dure plus de sept ans.

- L'Indépendance de l'Algérie

Après sept ans d'horreur qui voient naître l'Algérie algérienne, dans les larmes et le sang, l'Indépendance totale du pays est proclamée le 5 juillet 1962. Les Algériens fêtent la libération de leur pays, après cent trente deux ans de colonisation française. Cette Indépendance est arrachée et n'a jamais été un cadeau de Charles de Gaulle. Il accourt, moins pour délivrer les Algériens que pour maintenir la présence des Pieds-Noirs qui jurent, par tous leurs saints, qu'ils s'éterniseront en Algérie[1].

- L'Algérie post-coloniale

Le Front de Libération Nationale devient un parti unique et conduit peu à peu l'Algérie vers la voie socialiste sous la direction d'Ahmed Ben Bella[2] qui en devient le premier président, en 1963. Il a pour objectif de mener ce pays vers la voie socialiste. Mais il est renversé, en 1965, par Houari Boumediene[3], ministre de la défense. Ce dernier prend le pouvoir et devient le nouvel homme fort du pays, jusqu'à sa mort en 1978. Pour ce

[1] Cf. La presse de l'époque en Algérie.

[2] Ahmed Ben Bella naquit en 1916. Il fut un militant du MTLD. Il participe à l'insurrection du 1er novembre. Il fut également un ancien chef du FLN. En 1963, il devint le premier président de l'Algérie indépendante. Sa politique avait pour but de mener le pays vers la voie socialiste avec l'arabisation du pays et la répression des Berbères. Il fut renversé par un coup d'état en 1965.

[3] Houari Boumediene naquit en 1932. Il fut un ancien leader de l'Armée de Libération nationale (l'ALN) pendant la guerre d'Algérie. Il fut également le vice-président de l'Algérie présidée alors par Ben Bella. Suite au coup d'état de 1965, le colonel Boumediene devint le président de l'Algérie jusqu'à sa mort en 1978. Avec son régime militaire, il plaça le pays sous régime autocratique et procéda à la nationalisation de différents secteurs, entre autres le secteur économique. Selon ce président, il fallait rejeter la langue du colonisateur et adopter la langue nationale du pays, l'arabe coranique. C'est pourquoi, l'arabisation fut totale surtout celle du système éducatif avec l'implantation des établissements religieux. Cette politique d'arabisation provoqua des tensions au sein de la société algérienne et fut considérée comme l'une des plus graves erreurs de Boumediene

nouveau président, il n'est pas question de suivre la politique menée par son prédécesseur. Il s'agit, en fait, d'opter pour une nouvelle politique qui est marquée par l'arabisation du pays, la nationalisation des secteurs agricole, culturel et industriel et, plus particulièrement, par l'exploitation du gaz et du pétrole.

Mais cette politique échoue puisqu'elle entraîne progressivement le pays vers une crise économique. Le 9 février 1979, Chadli Bendjedid[1] devient le nouveau président de l'Algérie. Ce dernier donne à son pouvoir une forme autocratique. Mais, le pays sombrant dans une crise économique, par une vague de mobilisations, le peuple manifeste son mécontentement contre le pouvoir autoritaire mis en place.

- Les manifestations d'octobre 1988

Une nouvelle phase d'histoire, accompagnée d'événements tragiques, commence dans l'Algérie indépendante. Dans la semaine du 4 au 10 octobre 1988, ont lieu des révoltes sanglantes dans les grandes villes, entre autres Annaba, Constantine, Alger, Tizi-Ouzou, Oran. En effet, une partie des jeunes algériens se soulèvent contre le pouvoir et manifestent leur mécontentement dans les rues, en dressant des barricades enflammées, en saccageant des voitures et des vitrines, et en détruisant quelques fondations étatiques. Ils revendiquent la démocratie.

Ces violentes émeutes expliquent, en partie, l'exaspération de la population (en particulier les jeunes) qui connaît de graves problèmes rongeant le pays, depuis l'Indépendance. Le chômage, la pauvreté, la précarité, l'exode rural non maîtrisé vers les milieux citadins, le logement et par-dessus tout l'explosion démographique constituent les difficultés majeures auxquelles est confronté le pays :

> « Depuis l'indépendance, la population algérienne n'a cessé de croître à un rythme soutenu. Ce dynamisme démographique et les mutations sociales qui l'ont

[1] Chadli Bendjedid naît en 1929. Cet ancien membre du FLN est imposé comme chef d'état de l'Algérie en 1979, à la suite de la mort de Boumediene. Pour ce nouveau président, il est question de poursuivre la politique de l'arabisation du pays, entamée déjà par l'ex-président de l'Algérie. C'est pourquoi des révoltes se déclenchent dans la région kabyle de Tizi-Ouzou. En 1989, Chadli Bendjedid applique la loi du multipartisme qui donne naissance à plusieurs autres partis politiques. En janvier 1992, lors d'un discours prononcé à la télévision, il annonce sa démission du pouvoir qui est exercé par l'armée jusqu'en 1992.

> accompagnée font de l'emploi l'une des questions centrales du développement économique et social. »[1]

De plus, ces manifestations s'inscrivent dans le prolongement d'une série de révoltes ayant commencé dès le début des années 1980, dont la finalité est le rejet du pouvoir de l'époque et l'accès à la démocratie. Face aux violences, les forces de l'ordre, incapables de contrôler la situation, répondent en tirant sur la population. Aux nombreuses arrestations, aux tortures, aux portés disparus s'ajoutent cinq cents morts bien que, officiellement, il soit question de 169. Ainsi, la vague d'événements d' « octobre rouge » secoue l'État, mais aussi la population, et rappelle l'une des périodes les plus sombres et tragiques, celle de la guerre d'Algérie. Elle provoque le dysfonctionnement de l'État algérien avec la chute du parti unique, le FLN.

Cette fracture abyssale, au sein du gouvernement donne naissance au multipartisme. En effet, à partir de cette période, plusieurs groupes politiques voient le jour tandis que monte en puissance un parti islamique :

> « Le système économique et politique, à l'origine de la faiblesse d'une culture démocratique dans la société, finit par entrer en crise ouverte : grèves ouvrières, revendications culturalistes, création d'organisations de défense des droits de l'homme et montée de l'islamisme politique. »[2]

Ainsi, de nouvelles formations émergent à partir de cette période, en particulier le Front Islamique du Salut, le FIS qui entre rapidement en conflit avec le régime en place : c'est le début d'une nouvelle ère en Algérie.

- Les années 90 ou la guerre civile

La période des années 90 est aussi connue sous le nom de « décennie noire ». L'Algérie est plongée, durant ces années, dans une guerre civile comme si, comme le montre le recueil de nouvelles de Salim Bachi, « les Algériens décidèrent de s'entre-

1 LAKHAL, Mokhtar, *Algérie : de l'indépendance à l'état d'urgence*, Paris, l'Harmattan, 1992, p. 145.
2 STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1962-1988*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, p. 96.

tuer »[1]. Des opérations sont alors menées soit par les islamistes, soit par les forces de sécurité, et prennent la dimension d'actes de guerre.

- Origine de la guerre civile

La guerre civile est arrivée en Algérie sans vraiment s'annoncer. L'origine de ce conflit demeure difficile à établir. On pense que le début des violences s'ouvre par les émeutes d'octobre 1988 et par l'effondrement du Front de Libération Nationale, le FLN. Il s'ensuit, de 1989 à 1991, de graves incidents causés par des militants islamistes, entrés en conflit avec l'armée. Mais il est fort possible qu'un autre événement soit à l'origine de cette guerre civile ; il s'agit de l'assassinat du vétéran de la guerre d'Indépendance contre la France, Mohamed Boudiaf[2], le 29 juin 1992.

- Le terrorisme des années 90

Les années 1993 – 1995 sont marquées par des mouvements sanglants et tragiques. L'année 1993 demeure notamment gravée dans les mémoires ; c'est l'année des meurtres d'intellectuels, de personnalités politiques ou syndicales. Dans le monde de l'écriture, l'assassinat du romancier algérien Tahar Djaout (1954-1993) est particulièrement ressenti, étant donné sa renommée nationale.

À cause de ces horreurs, les étrangers quittent le pays. Face à l'insécurité qui règne, la France, puis tous les autres pays occidentaux, ferment leurs ambassades. L'Algérie se replie sur elle-même et se dérobe au regard extérieur des autres nations. Ainsi, le cauchemar semble ne jamais devoir prendre fin. Par ailleurs, il convient de retenir que les années 1995 - 1997 sont empreintes d'une violence monstrueuse, dans la mesure où les attentats, les embuscades et les enlèvements font partie du quotidien de l'Algérien.

[1] BACHI, Salim, *Les douze contes de Minuit, op. cit.*, p. 64.

[2] Mohamed Boudiaf naît en 1919. Cet homme politique algérien est l'ancien fondateur et le père historique du FLN, durant la guerre d'Algérie. Après l'Indépendance du pays, il entre en désaccord avec le pouvoir de Ben Bella et crée le parti de la Révolution Socialiste, le PRS, le 20 septembre 1962. Suite à son arrestation, il s'exile dans le sud du pays, où il est emprisonné. Par la suite, il quitte son pays pour la France puis le Maroc tout en poursuivant une activité politique au sein de son parti, le PRS. D'ailleurs, il publie, la même année, un essai (Cf. Mohamed Boudiaf, *Où va l'Algérie ?*, Paris, Librairie de l'Etoile, 1964). Ce livre est un manifeste dans lequel il explique ses propositions pour l'Algérie après l'Indépendance. Il est rappelé en Algérie en janvier 1992, à la suite de la démission (forcée) du président Chadli Bendjedid. Mohamed Boudiaf a le désir de faire de l'Algérie un pays démocratique et moderne. En outre, il espère mettre fin à la corruption qui ronge le pays. Mais il est assassiné à Annaba le 29 juin 1992, alors qu'il donne une conférence, après seulement six mois de pouvoir.

Puis, en 1996, la violence prend des formes nouvelles et affreuses – voitures piégées dans les centres villes, attaques de trains et sabotages de voies ferrées, explosions de bombes dans les endroits publics, entre autres exactions. Ainsi, la peur ne fait que grandir car chaque Algérien a « en permanence la sensation d'être en contact intime avec la mort invisible »[1].

- La guerre civile, une seconde « guerre d'Algérie » ?

Pour mieux expliquer l'origine de cette guerre, il convient de remonter le fil de l'Histoire jusqu'à l'époque coloniale. Durant cette période, des paysans algériens ont été spoliés de leurs terres. Ainsi, cet arrachement à la terre a produit, d'une part, un déracinement géographique et territorial et, d'autre part, a engendré un sentiment de révolte, qui, quoique légitime, ne peut s'exprimer. En d'autres termes, cette expropriation à laquelle s'ajoute l'étatisation, ainsi que ce refoulement profond, expliquent, en partie, la violence surprenante et subite. Tout cela réveille, selon Benjamin Stora, des « archaïsmes tribaux », pour défendre la terre, au mépris de la cohésion de la nation. Ces deux phénomènes ont partie liée avec la dépossession des terres par le colonialisme, puis par l'État. Cela a entraîné une dépossession symbolique de soi par une acculturation forcée. L'écrivaine algérienne Assia Djebar explique ce phénomène dans un journal suisse :

> « La violence, dans sa structure, est la même que pendant la guerre d'Algérie. L'héroïne de ma nouvelle, dont les parents ont été assassinés par l'OAS, retrouve à son retour en Algérie le même type d'assassinat, mais entre Algériens. Il y a un côté de l'Algérie qui est resté dans l'ombre, peut être faut-il éclairer les non-dits du passé […]. »[2]

Ainsi, à la première guerre de 1954 à 1962, est venue se superposer la guerre civile des années 90 ou « guerre invisible », pour reprendre le point de vue de Benjamin Stora. Dramatiquement, les événements se répètent. En effet, les mêmes faits constituent, selon l'expression de Nietzsche, l' « éternel retour » des mêmes scènes ; la violence et la fureur actuelles révèlent la profondeur des traces et des survivances d'un *fatum* tragique, enfermé dans la vengeance et le drame. De ce point de vue, à l'image de la guerre d'Indépendance, dans les années 90 l'Algérie se retrouve en conflit interne, avec les mêmes stratégies et les

[1] STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance 1962-1988, op. cit.*, p. 43.
2 DJEBAR, Assia, in *Le Nouveau quotidien* (Suisse), 4 décembre 1997. Cf. Benjamin Stora, *La Guerre invisible : Algérie, années 90, op. cit.*, p. 52.

mêmes violences. Les autorités algériennes parviennent vers 2000 à maîtriser le terrorisme islamiste.

- L'Algérie, après la guerre civile ?

- Le régime d'Abdelaziz Bouteflika

Le terrorisme de la guerre civile, en Algérie, prend fin à partir de l'année 1999 et coïncide avec l'arrivée au pouvoir de l'actuel président du pays, Abdelaziz Bouteflika. Ce dernier est élu pour la seconde fois en 2004. Le président inaugure une nouvelle politique, celle de la réconciliation nationale. Pourtant, son régime autocratique demeure critiqué alors que le pays sombre dans le chaos. En effet, beaucoup de problèmes internes touchent la population algérienne, entre autres le chômage, la précarité et la pauvreté.

- Les harragas[1]

Depuis ces dernières années, les jeunes Algériens sont hantés par la « *harba* »[2] avec une seule idée en tête, émigrer vers l'Europe. Ce phénomène, devenu fréquent dans le pays, s'explique par la précarité, le désœuvrement et le « mal-vivre ». En effet, les jeunes veulent accéder à une vie meilleure et, pour cela, veulent absolument fuir leur pays.

Suite à sa visite à Alger, l'ambassadeur américain explique que « *l'Algérie est bel et bien un pays malheureux, auquel ses responsables politiques sont incapables d'apporter des réponses systématiques aux problèmes* »[3].

En fait, les paroles de cet ambassadeur ne font que traduire une réalité vécue par un peuple désenchanté, et le mot est connoté d'un certain euphémisme. La tendance à l'émigration est l'expression d'un sentiment d'étouffement chronique des jeunes pour qui l'évasion apparaît, finalement, comme un pis-aller, en dépit de tous les risques qu'elle comprend. Parfois, certains périssent² en mer, au cours de la traversée de la Méditerranée, tandis que d'autres réussissent à rejoindre le continent européen.

Pauvreté, mal-être, fanatisme religieux, désespoir, etc., tels sont les mots pour expliquer ce qui pousse des hommes et des femmes à émigrer. Ainsi, pour le moment, le

[1] Harraga, mot arabe, signifie celui qui « brûle » ou détruit ses papiers pour éviter d'être identifié par les garde-côtes. Ce terme est employé pour évoquer l'émigration clandestine.
[2] *Harba*, mot féminin arabe, veut dire la fugue.
[3] KENNOUCHE, Kamel, « Littérature et colonialisme », in *L'Est*, Annaba, 22 novembre, 2010, p. 18.

« rêve européen », avec tous les dangers qu'il comporte, continue à être la seule perspective du peuple algérien.

1/4 Chronologie des événements historiques en Algérie[1]

- Antiquité

1250 av. J.-C. : arrivée des Phéniciens en Afrique du Nord et fondation des comptoirs commerciaux

814 av. J.-C. : fondation de Carthage

-264 av. J.-C. à 241 av. J.-C. : première guerre punique

-218 av. J.-C. à 202 av. J.-C. : deuxième guerre punique

146 av. J.-C. : occupation des Romains et la chute de Carthage

435 : occupation des Vandales

533 : occupation des Byzantins

- Moyen âge

647 : avènement de l'islam en Algérie et l'occupation des Arabes

- Époque moderne et contemporaine

1515 à 1830 : occupation des Turcs

1830 à 1962 : occupation française

-14 juin 1830 : débarquement des troupes françaises à la plage Sidi-Ferruch

-5 juillet 1830 : fin de la régence d'Alger et la capitulation du Dey d'Alger

-1832 à 1847 : résistance de l'Émir Abdelkader

-26 juin 1835 : bataille de la Macta

-30 mai 1837 : signature du traité de la *Tafna*

[1] Il convient de prendre en compte que les références historiques sont faites dans le cadre d'une temporalité occidentale. Dans le comput maghrébin, les repères sont liés à l'islam. La chronologie de Salim Bachi justifie notre choix.

-1909 : fondation du mouvement des « Jeunes Algériens » par l'Émir Khaled

-1926 : création de l'Etoile Nord Africaine, l'ENA, par Messali Hadj

-1931 : fondation du Mouvement des Oulémas musulmans par Abdelhamid Benbadis

-1936 : rejet du projet Blum-Violette

-1937 : création du Parti du Peuple Algérien, le PPA, par Messali Hadj

-1938 : fondation de l'Union Populaire Algérienne, l'UPA, par Ferhat

Abbas

-1945 : massacres du 8 mai à Sétif, Guelma et Kherrata

-1946 : fondation du Mouvement pour les Triomphes des Libertés Démocratiques, le MTLD, par Messali Hadj

1954 à 1962 : guerre d'Algérie

-1 novembre 1954 : déclenchement de la révolution algérienne

-20 août 1955 : éclatement des émeutes à Philippeville

-20 août 1956 : congrès de la Soummam

-20 septembre 1957 : présentation de la cause algérienne à l'ONU

-24 septembre 1957 : arrestation de Yacef Saadi et fin de la bataille d'Alger

-4 juin 1958 : discours de Charles de Gaulle : « Je vous ai compris »

-19 septembre 1958 : création du Gouvernement Provisoire de la

République Algérienne, le GPRA, dirigé par Ferhat Abbas

-16 septembre 1959 : discours du président Charles de Gaulle sur l'« autodétermination »

-11 décembre 1960 : manifestations des Algériens

-11 février 1961 : création de l'OAS à Madrid

-22 avril 1961 : coup d'état des généraux français

-18 mars 1962 : signature des accords d'Evian

-19 mars 1962 : proclamation du cessez-le-feu

-5 juillet 1962 : Indépendance de l'Algérie

L'Algérie post-coloniale

20 septembre 1962 : création du Parti de la révolution socialiste, le PRS, par Mohamed Boudiaf

15 septembre 1963 : Ahmed Ben Bella est le premier président de l'Algérie

19 juin 1965 : Houari Boumédiène est le deuxième président de l'Algérie

7 février 1979 : Chadli Bendjedid est le troisième président de l'Algérie

1988 : du 4 au 10 octobre, manifestations sanglantes dans les grandes villes algériennes

1989: création du Front Islamique du Salut, le FIS, le 10 mars

1992 : rappelé en Algérie le 16 janvier 1992, Mohamed Boudiaf est le quatrième président de l'Algérie. Il est assassiné le 29 juin, à Annaba.

1999 à 2004 : élection d'Abdelaziz Bouteflika

2004 à 2009 : réélection d'Abdelaziz Bouteflika

2/ Résumé des romans

2/1 *Le Chien d'Ulysse* (Gallimard, 2001)

On est en l'an 1996, en pleine guerre civile en Algérie, quatre années après l'assassinat du président de l'époque, Mohamed Boudiaf. La guerre anéantit les familles, décime la population et les morts se multiplient sous la chaleur étouffante.

En proie à la violence et aux déchirements de cette guerre, quatre jeunes étudiants vivent leur odyssée le 29 juin 1996 au milieu des ruelles labyrinthiques de Cyrtha, une ville qui se trouve quelque part en Algérie.

Hocine fait partie de ce quatuor. En fait, il est le protagoniste et le narrateur de ce roman. Il nous raconte sa propre odyssée de vingt quatre heures, qui a commencé le matin et s'est achevée le soir. En outre, il nous fait part des événements qu'il a vécus en une journée, de ses pérégrinations au cœur de Cyrtha et de ses différentes rencontres, notamment, avec le fou, le Cyclope et ses amis universitaires. En héros contemporain, Hocine se livre à l'errance tel un Ulysse moderne. En effet, ce navigateur de la mythologie grecque hante l'imaginaire du narrateur au point que le langage marin contamine son discours. Il parcourt les ruelles de la ville tout en s'interrogeant sur le présent contraignant et sur l'avenir incertain. Il tente de trouver une explication en exhumant le passé et ce en mêlant les souvenirs et les visions pessimistes qu'il s'impose et qui s'imposent à son esprit, à tel point qu'il n'arrive plus à les contrôler.

L'origine de son errance est donc due à cette soif de comprendre et à la nécessité de se libérer d'un passé douloureux qui semble se prolonger dans la violence actuelle. Mais Hocine se rend compte, finalement, qu'il n'est pas possible d'échapper à cette violence. Et puisqu'il n'est pas possible d'envisager le monde autrement, il se noie alors dans des rêveries en consommant le haschisch qui lui facilite l'accès aux *paradis artificiels*.

À la fin de ce voyage hallucinant, le narrateur s'apprête à rentrer chez lui, après une nuit agitée. Il est accueilli et reconnu par son vieux chien Argos, comme le chien mythique d'Ulysse. En revanche, sa famille, vivant dans la hantise du terrorisme qui règne en Algérie, ne reconnaissant pas Hocine, ouvre le feu.

2/2 *La Kahéna* (Gallimard, 2003)

Le personnage principal de ce roman est *La Kahéna*, une reine berbère du VII^e^ siècle. Rebelle, elle s'est résista à l'armée arabo-musulmane.

Mais dans ce récit, *La Kahéna* est aussi le nom d'une maison bâtie sur les hauteurs de Cyrtha (la même ville imaginaire que dans le roman précédent) par un colon Maltais, de la dernière vague, Louis Bergagna. Le nom de la villa lui est suggéré par l'un de ses ouvriers : « La Kahéna, étrange dénomination pour une maison de colon, quand on pense que cette reine berbère survivait dans les mémoires en raison de son acharnement à vaincre l'envahisseur, guerrière qui, dit-on, montait sur son cheval et conduisait elle-même ses hommes au combat […] »[1], nous dit l'auteur. L'intérieur de cette demeure ressemble à un véritable palais avec des décorations d'inspiration romaine, berbère, juive, arabe, etc.

Hanté par le désir de la quête, Louis Bergagna voyage un peu partout dans le monde, notamment en Guyane et en Amazonie, à la recherche de la gloire et de la richesse. Il débarque en Algérie, en 1900, sans le sou avec deux évadés du bagne de Cayenne, le Cyclope et Charles Jeanvelle, sur les terres de la célèbre tribu guerrière, les Beni Djer (qui se sont opposés jadis à l'armée française). Il se lance dans l'exploitation du tabac et de la vigne. Il fait fortune et devient l'homme le plus riche du pays en dix ans, puis maire de la ville jusqu'à l'Indépendance.

L'autre héros du roman est le journaliste Hamid Kaïm, fils de moudjahid[2], qui, lui aussi, demeura dans cette maison. Il y vit avec son amante, petite-fille de Louis Bergagna, qui est la narratrice du roman. Le journaliste tente de remonter le fil de sa mémoire pour reconstruire son passé en racontant son enfance, la vie du colon maltais et de ses amis d'évasion, leur fuite du Brésil et leur retour à Cyrtha. En fait, c'est l'amante dont l'identité demeure inconnue qui relate l'histoire du journaliste.

Ainsi donc, trois générations vont se succéder au sein de cette mystérieuse demeure et plusieurs strates du passé vont se superposer pour lever le voile sur l'Histoire de l'Algérie : de la conquête arabe jusqu'aux émeutes sanglantes d'Octobre 1988 en passant par la colonisation française et l'Indépendance du pays.

1 BACHI, Salim, *La Kahéna, op. cit.*, p. 20.
2 Le mot moudjahid signifie un guerrier et combattant pour la libération dans un pays musulman.

2/3 *Autoportrait avec Grenade* (Le Rocher, 2005)

On pourrait aussi intituler ce roman *Autofiction avec Grenade*. Dans ce récit, il est question d'aventure. En fait, il s'agit d'un voyage qu'a effectué l'écrivain Salim Bachi en avril et mai 2004 en Espagne, à Grenade précisément.

Si la maladie imprévue de l'auteur n'avait pas changé le cours des événements, ce roman aurait du être un récit évoquant le passé de Salim Bachi, son enfance et sa famille notamment, dans sa ville Cyrtha d'Algérie, ainsi que dans les ruines du monde arabo-musulman en Espagne, particulièrement Grenade. Dans cette ville, le présent convoque sans cesse la mémoire historique et personnelle de l'auteur, inquiet et préoccupé par son devenir.

Or, un évènement auquel Salim Bachi ne s'attendait pas du tout survient et change le déroulement des choses. En effet, il tombe malade et est hospitalisé dans un hôpital de Grenade et décrit les traitements à la morphine, qui apaisent ses douleurs. Partagé entre la maladie et la convalescence, la vie et la mort, le rêve et la réalité, il nous raconte son séjour dans les rues de Grenade, dans ses pensions et dans ses hôtels notamment lorsqu'il rencontre son éditeur. Il ne manque pas de nous faire part de son évasion dans le monde imaginaire et il évoque ses retrouvailles avec les personnages qui ont peuplé ses romans précédents, entre autres, Hocine, le héros du roman *Le Chien d'Ulysse*, et Hamid Kaïm, le personnage central de *La Kahéna*.

À tout cela se mêle le passé de cette ville espagnole. En effet, Salim Bachi n'omet pas de revenir sur l'histoire glorieuse de Grenade, notamment son occupation jadis par les Arabes, ainsi que sur le passé littéraire de cette ville à travers l'évocation de la figure de Garcia Lorca et de Manuel Falla. L'auteur y achève son séjour par la visite du site mythique de l'Alhambra.

2/4 *Tuez-les tous* (Gallimard, 2006)

Dans ce roman, il est question des attentats du 11 septembre. L'auteur raconte de façon inédite la catastrophe du *World Trade Center* qui a bouleversé le monde entier en 2001. En fait, il se concentre uniquement sur les dernières heures de l'attentat et les pensées d'un kamikaze imaginaire en plongeant dans les profondeurs de son univers psychique.

Le récit s'ouvre sur une chambre d'hôtel à Portland où le personnage principal, Seyf el Islam[1], passe sa dernière nuit déchiré entre l'acte qu'il va commettre (celui de précipiter le Boeing 767 de la compagnie *American Airlines* sur les deux grandes tours une fois qu'il aura pris le contrôle de l'engin) et ses propres convictions religieuses.

Les versets coraniques qu'il psalmodie sont la preuve de sa condamnation. Bien qu'il soit déjà convaincu de sa damnation, il réussit tout de même à trouver force et courage dans les pilules euphorisantes et le champagne qu'il avale tout en se remémorant les événements qui ont bouleversé son existence, entre autres une enfance passée sans mère, et réalise que, malgré ses brillantes études en Europe, il n'a pas été épargné par le racisme de la préfecture. Il ne manque pas aussi de se rappeler sa liaison « ratée » avec une européenne dans l'espoir d'échapper aux policiers et aux fonctionnaires de la préfecture. C'est à partir de là que, d'échec en échec, sa vie prend un autre tournant et qu'il se livre à l'errance. D'abord, il trouve refuge dans une mosquée à Paris, puis dans les monts afghans et c'est là que va grandir la haine qu'il porte à l'Occident.

Trop de souvenirs le tourmentent. Il quitte l'hôtel pour se retrouver dans une boîte de nuit où il fait la connaissance d'une jeune femme. Ils marchent tous les deux dans le noir : « Elle versait des larmes. Il détestait ça. Il avait envie de la tuer. Il tuerait toute l'Amérique à travers elle. Et demain matin, […] il lancerait le Boeing […] sur les deux tours les plus orgueilleuses de l'humanité »[2]. Finalement, bien qu'ils finissent leur nuit ensemble dans sa chambre d'hôtel, il s'interdit de s'approcher d'elle. Non, il ne commettra pas ce péché. En revanche, il envisage le lendemain de commettre un acte encore plus répréhensible que celui-ci, un acte de haine absolue.

[1] Le nom de ce personnage vient de l'arabe et veut dire « l'épée de l'islam », symbole de la guerre.
[2] BACHI, Salim, *Tuez-les Tous, op. cit.*, p. 31-34.

2/5 *Les douze contes de minuit* (Gallimard, 2007)

Les douze contes de minuit est un recueil de douze nouvelles ayant pour thème historique commun la guerre civile des années 90 en Algérie. Ces événements de la décennie rappellent incontestablement le thème dominant de l'univers du premier roman de Salim Bachi, *Le Chien d'Ulysse*. En effet, l'espace-cadre dont il est question ici n'est autre que celui de la ville mythique de Cyrtha, ville à partir de laquelle l'auteur construit son premier véritable cycle romanesque. En fait, ce cycle commence avec *Le Chien d'Ulysse*, se poursuit avec *La Kahéna* et s'achève avec *Les douze contes de minuit*.

Les douze nouvelles plongent donc le lecteur au cœur de la ville de Cyrtha, pour la troisième fois et l'invitent à découvrir un monde où la violence et la mort règnent dans chaque récit. La lecture de ces textes donne l'impression que l'auteur évoque une seule et unique histoire, tant les textes semblent être étroitement liés et le renvoi au passé de l'Algérie demeure, à chaque fois, inéluctable. En effet, ce passé historique se répète et le pays revit la même tension qu'au moment de la colonisation, mais cette fois-ci avec un ennemi invisible puisque : « Les Algériens décidèrent de s'entre-tuer. La guerre investit Cyrtha l'immémoriale. Sur le champ de bataille, la raison des uns égorgerait la raison des autres. On se trucidait pour l'amour de Dieu, de la Liberté, du Bien, du Beau, du Vrai »[1].

Mais au-delà des histoires évoquées dans ces récits, *Les douze contes de minuit* véhicule une image symbolique dans la mesure où il fait allusion aux célèbres contes de Shéhérazade. La référence aux *Mille et Une Nuits*, par les titres, le style et la langue (quelque fois empruntés aux dialectes algériens), traduit la métaphore et le mystère que suscite Cyrtha, inondée de rayons de soleil le jour, et pleine d'énigmes la nuit.

1 BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit, op. cit*., p. 64.

2/6 *Le Silence de Mahomet* (Gallimard, 2008)

Le Silence de Mahomet est une fiction historique qui met l'accent sur la figure la plus importante qu'ait connu le monde arabe au VII[e] siècle entre la Mecque et Médine, à savoir le prophète Mahomet, et place donc la religion musulmane au cœur de ce récit.

Ce héros historique ne cesse de fasciner et d'impressionner les générations. Son existence est racontée par quatre autres personnages, qui eux, ont réellement existé. Il s'agit de sa première épouse Khadija, de son fidèle compagnon Abou Bakr (son successeur à Médine et le premier calife de l'islam), de son ancien adversaire Khalid (devenu général après avoir adhéré à la foi musulmane) et enfin de sa plus jeune épouse et fille d'Abou Bakr, Aïcha, surnommée « la Mère des croyants ».

Les récits rapportés par ces quatre voix narrent l'existence privée, sociale, mystique et politique de cet homme exceptionnel, et chacun de ces personnages raconte une tranche de vie de Mahomet en se plaçant sous un angle de vision différent.

D'abord, Khadija, la première épouse, s'adresse au lecteur pour parler de l'enfance du prophète[1] et de ses voyages en Syrie[2]. En outre, elle nous introduit dans le monde intérieur de Mahomet en évoquant les rêves étranges qui le tourmentent, rêve de la fin du monde, d'un cheval blanc ailé et beaucoup de mystères. Elle raconte aussi comment elle l'a aidé et encouragé à trouver son chemin lorsque Dieu lui a envoyé l'Ange Gabriel dans la grotte du Mont Hîra.

Ensuite, c'est au tour d'Abou Bakr de raconter les débuts de Mahomet. Il nous le présente comme caravanier en relation avec les nazaréens. Ensuite, il nous le montre comme le guerrier conquérant qu'il était pour avoir réalisé l'unification de la nation musulmane, et le compare tantôt à Alexandre le Grand, tantôt à Moïse.

Puis, c'est le tour de Khalid, connu sous le nom du « sabre ou épée de l'islam », contemporain et ennemi de Mahomet, qui ne voyait dans le prophète qu'un homme politique et un chef militaire des Arabes. Il s'est converti tardivement à l'islam.

[1] Il a perdu son père avant sa naissance, sa mère à l'âge de six ans, son grand-père à huit ans, etc.
[2] Ses débuts de caravanier lorsqu'il travaillait pour Khadija avant de l'épouser, mariage qui, par la suite va lui apporter la richesse.

Enfin, l'auteur cède la parole à Aïcha, la possessive, fille d'Abou Bakr, devenue la plus jeune et dernière épouse de Mahomet, qui lève le voile sur les relations du prophète avec les autres femmes, notamment avec ses autres épouses et rivales de celle-ci.

On voit donc à travers ces personnages les étapes importantes de la vie de Mahomet et ce sur tous les plans : politique, religieux, amoureux, etc. Cet ouvrage fait de lui un héros incontestable.

2/7 *Amours et aventures de Sindbad le Marin* (Gallimard, 2010)

Ce roman raconte les aventures du célèbre marin oriental, Sindbad. Ce dernier est devenu la réincarnation d'un jeune harraga[4] dans l'Algérie actuelle, sous le régime de Chafouin 1er. À l'image de l'antique héros marin, le nouveau Sindbad est, lui aussi, un passionné de voyages. C'est pourquoi il va se lancer dans des aventures à couper le souffle, en quête du bonheur « absolu » et des femmes.

En effet, embarqué à bord d'un radeau avec d'autres clandestins, il échoue sur les rivages de la Sicile où il connaît son premier amour, Vitalia, une jeune femme avec laquelle il entreprend une aventure amoureuse. Après l'échec de leur relation éphémère, le nouvel héros oriental se rend par la suite dans diverses villes dont Rome, Florence, Gênes, Messine, Syracuse, Palerme, Tripoli, Syrtes, Paris, Damas, Alep, Palmyre, Bosra et Beyrouth.

Durant ses pérégrinations, Sindbad ne manque pas de nous faire part de ses épisodes amoureux « ratés », particulièrement avec des femmes rencontrées dans chaque ville. Mais, à la fin de son voyage, il finit par comprendre que le monde dans lequel il vit, notamment sa ville Carthago, est cruel et que bonheur total et recherché n'existe pas.

4 Harraga est un immigré clandestin.

BIBLIOGRAPHIE

1/ Œuvres de Salim Bachi

BACHI, Salim, *Le Chien d'Ulysse*, Paris, Éditions Gallimard, 2001.

BACHI, Salim, *La Kahéna*, Paris, Éditions Gallimard, 2003.

BACHI, Salim, *Autoportrait avec Grenade*, Paris, Éditions du Rocher, 2005.

BACHI, Salim, *Tuez-les tous*, Paris, Éditions Gallimard, 2006.

BACHI, Salim, *Les douze contes de minuit*, Paris, Éditions Gallimard, 2007.

BACHI, Salim, *Le Silence de Mahomet*, Paris, Éditions Gallimard, 2008.

BACHI, Salim, *Le Grand frère*, Paris, Éditions du moteur, 2010.

BACHI, Salim, *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, Paris, Éditions Gallimard, 2010.

BACHI, Salim, *Moi, Khaled Kelkal*, Paris, Éditions Grasset, 2012.

2/ Autres œuvres littéraires citées ou consultées

ATTAR, Farid Uddin, *Le langage des oiseaux. Poésie philosophique et religieuse* ; trad. de Gracin de Tassy, Paris, Papyrus, 1982.

BOUDJEDRA, Rachid, *La Prise de Gibraltar*, Paris, Denoël, 1987.

BOUDJEDRA, Rachid, *L'Escargot entêté*, Paris, Denoël, 1977.

CHRAIBI, Driss, *Naissance à l'aube*, Paris, Éd. du Seuil, 1986.

DANTE, *La Divine comédie* ; traduction, préface et notes par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

DE MAISTRE, Xavier, *Voyage autour de ma chambre*, Paris, José Corti, 1984.

DIB, Mohamed, *La Grande Maison*, Paris, Seuil, 1952.

DJAOUT, Tahar, *L'invention du Désert*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

DJEBAR, Assia, *Femmes d'Alger dans leur appartement*, Paris, Des femmes, 1980.

DJEBAR, Assia, *Loin de Médine*, Paris, Albin Michel, 1998.

FERAOUN, Mouloud, *Le Fils du pauvre*, Paris, Éd. du Seuil, 1995.

FARÈS, Nabile, *Le Miroir de Cordoue*, Paris, L'Harmattan, 1994.

GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

HOMÈRE, *Odyssée*, traduit du grec par Leconte de Lisle, Clermont-Ferrand, Paleo, 2001.

JOYCE, James, *Portrait de l'artiste en jeune homme*, préface de Jacques Aubert, Paris, Éditions Gallimard, 1992.

JOYCE, James, *Ulysses* ; nouvelle traduction sous la direction de Jacques Aubert, Paris, Gallimard, 2004.

KAFKA, Franz, *La Métamorphose* ; trad. de l'allemand par Bernard Lortholary ; présentation, notes, chronologie, dossier-lecture et dossier jeu par Loïc Marcou, Paris, Flammarion, 1999.

KHADRA, Yasmina, *Ce que le jour doit à la nuit*, Paris, Julliard, 2008.

Les Mille et Une Nuits : contes choisis ; traduction d'Antoine Galland, Paris, Seuil, 2011.

MAMMERI, Mouloud, *La Colline oubliée*, Paris, Plon, 1952.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé. précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

MOKKEDEM, Malika, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Ramsey, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra – un livre qui est pour tous et qui n'est pour personne* ; textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari ; trad. par Maurice de Candillac, Paris, Gallimard, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner. Crépuscules des idoles. L'Antéchrist* ; trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich, *Par-delà bien et mal* ; trad. inédite, intro., notes et bibliogr. Pat Patrick Wolting, Paris, Flammarion, 2000.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, texte établi par Georges Lafaye ; présenté et traduit par Olivier Sers, Paris, Les belles lettres, 2009.

PLATON, *La République* ; trad. inédite, introd. et notes par Georges Leroux, Paris, Flammarion, 2002.

PEREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974.

RACINE, Jean, *Andromaque*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

SOPHOCLE, *Œdipe Roi* ; traduction du grec ancien, Robert Davreu, Paris, Actes Sud, 2012.

VIRGILE, *L'Énéide* ; texte présenté, traduit et annoté par Jacques Perret, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

YACINE, Kateb, *Nedjma*, Paris, Seuil, 1956.

3/ Critique sur Salim Bachi (études, interview)

AIT SIDHOUM, Slimane, « Dans la tête d'un kamikaze », in *Liberté*, 8 février, 2006.

AIT SIDHOUM, Slimane, « Sindbad on live : rencontre avec l'auteur autour de son dernier roman nominé au Renaudot 2010 », in *El Watan*, 19 mars, 2011.

ARESU, Bernard, « Arcanes algériens entés d'ajours helléniques : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Migrations des identités et des textes entre l'Algérie et la France, dans les littératures des deux rives*, Études transnationales, francophones et comparées ; sous la direction de C. Bonn, Paris, L'Harmattan, 2004.

BELAGHOUEG, Zoubida, « Algérianisation du mythe de l'*Odyssée* et parodie de *Nedjma* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008.

BEN JELLOUN, Tahar, « Amant et combattant. (Sur *Le Silence de Mahomet* de Salim Bachi) », in *Paris-Match*, n° 3101, 23-29 octobre, 2008.

BOUGHACHICHE, Meriem, « Cyrtha à l'ombre de la mythologie grecque : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *Algérie*, n° 3, 2008.

FERHANI, Ameziane, « Salim Bachi. Ecrivain. Le rythme intérieur de l'écriture », in *El Watan*, 7 juin, 2007.

HADJADJ, Sofiane, « Salim Bachi. Au centre d'une brûlante actualité. Terrorisme international et littérature », in *El Watan*, 19 janvier, 2006.

LOUPIAS, Bernard, « Sindbad bis. *Amours et aventures de Sindbad le Marin*, par Salim Bachi. Un conte d'aujourd'hui pour dire les mille et un drame des migrants qui passent en Europe au risque de leur vie », in *Le Nouvel Observateur*, n° 2400, 4-10 novembre, 2010.

LOUPIAS, Bernard, « Un roman de Salim Bachi. Mahomet à quatre voix », in *Le Nouvel Observateur*, n° 2301, 11-17 décembre, 2008.

MATHIEU-JOB, Martine, « Renaissance d'une tragédie : *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », in *L'Entredire francophone*, textes réunis et présentés par Martine Mathieu-Job, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2004.

PANCRAZI, Jean-Noël, « *Le Chien d'Ulysse*. Odyssée sans issue. Entre lyrisme et invective, le premier roman de Salim Bachi figure une Algérie en déliquescence », in *Le Monde*, 12 janvier, 2001.

REMI, Yacine, « Salim Bachi, en lice pour le Renaudot », in *El Watan*, 13 septembre, 2010.

PEYROULOU, Jean-Pierre, « L'Algérie malade de ses violences », in *Esprit*, n° 308, octobre 2004.

REY-MIMOSO-RUIZ, Bernadette, « La violence du métissage : d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Mohammed Dib (*La grande maison*), Albert Memmi (*Agar*), et Salim Bachi (*La Kahéna*) », in *Métissages littéraires* ; sous la dir. de Bernadette

Rey-Mimoso-Ruiz et Bernard Dieterle. Actes du 32ème congrès de la SFLGC St-Etienne 2004, St-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005.

ROUSSEAU, Christine, « Les mille et une Méditerranée. (Sur *Amours et aventures de Sindbad le Marin* de Salim Bachi) », in *Le Monde*, 29 octobre, 2010.

STEINMETZ, Muriel, « Sindbad, marin postmoderne dans un monde globalisé », in *L'Humanité*, 16 septembre, 2010.

TOUMI, Alek Baylee, « Salim Bachi, *Le Silence de Mahomet* », in *Nouvelles Etudes francophones*, n° 24, Printemps, 2009.

VITALI, Ilaria, « Entre émeutes algériennes et *Mille et une nuits* : l'histoire en fiction chez Salim Bachi », in *Postures*, n° 10, 2008.

4/ Sur la géocritique et la géophilosophie

Ouvrages

ALLIEZ, Eric, *La signature du monde ou qu'est-ce que la philosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, Les Ed. du Cerf, 1993.

ANTONIOLI, Manola, *Géophilosophie de Deleuze et Guattari*, Paris, L'Harmattan, 2003.

BUYDENS, Mireille, *Sahara – l'esthétique de Gilles Deleuze*, Paris, Librairie Philosophique J. VRIN, 2005.

DELEUZE, Gilles, *Deux régimes de fous*, textes et entretiens 1975-1995, Paris, Les Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, Gilles, *L'île déserte et autres textes – textes et entretiens 1953-1974* ; présentation de David Lapoujade, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

DELEUZE, Gilles, *Le pli – Leibnitz et le baroque*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka – Pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe – Capitalisme et Schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux – Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996.

GUATTARI, Félix, *L'inconscient machinique – essais de schizo-analyse*, Paris, Éditions Recherches, 1979.

LEIBNITZ, Gottfried Wilhelm, *La Monadologie*, Paris, Delagrave, 1987.

MENGUE, Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994.

WESTPHAL, Bertrand, *L'Œil de la Méditerranée – Une odyssée littéraire*, La Tour d'Aigues, France Éditions de l'Aube, 2005.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique – Réel, fiction, espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand, *Le Monde plausible – Espace, lieu, carte*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

WESTPHAL, Bertrand, *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

ZOURABICHVILI, François, *Deleuze, une philosophie de l'événement*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.

Articles

ARRAULT, Jean-Baptiste, « Du toponyme au concept ? Usages et significations du terme archipel en géographie et dans les sciences sociales », in *L'Espace géographique*, tome 34, 2005.

BEDON, Robert, « Solin et la fondation de Lisbonne par Ulysse : propositions nouvelles sur l'origine de cette légende », in *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

BONADEI, Rossana, « I luoghi mosaico degli sguardi », in *Lo sguardo del turista e il racconto dei luoghi*, Rossana Bonadei, Ugo Volli (eds), Milano, Franco Angeli, 2003.

CONANT, Chloé, « Ni départ, ni bateau : la Lisbonne sans issue d'Antoine Volodine », in *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

CONANT, Chloé, « Photographier l'espace du mythe : L'Ile Méditerranée et Mediterranean de Mimmo Jodice et Predrag Matvejevitch », in *Le Rivage des mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

COYAULT, Sylvie, « Parcours géocritique d'un genre : le récit poétique et ses espaces », in *La Géocritique : mode d'emploi*, sous la direction de Bertrand Westphal, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

DEPREST, Florence, « L'invention géographique de la Méditerranée : éléments de réflexion », in *L'Espace géographique*, tome 31, 2002.

MALKOVICH-RIOUX, Catherine, « Le champ de bataille, ou la métamorphose du lieu », in *La Géocritique : mode d'emploi*, sous la direction de Bertrand Westphal, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

RETAILLE, Denis, « L'espace nomade », in *Revue de géographie de Lyon*, volume 73, n° 73-1, 1998.

SCHOBER, Angelika, « La Méditerranée de Nietzsche », in *Le Rivage des Mythes – Une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

TABEAUD, Martine, « Les tempêtes sur les côtes françaises de Méditerranée », in *Annales de Géographie*, n° 584, volume 104, 1995.

WESTPHAL, Bertrand, « Parallèles, mondes parallèles, archipels », in *Revue de littérature comparée*, n° 298, 2001.

WESTPHAL, Bertrand, « Pour une approche géocritique des textes – Esquisse », in *La Géocritique : mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

WESTPHAL, Bertrand, « Pourquoi une géocritique de Lisbonne ? », in *Lisbonne, géocritique d'une ville*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2006.

YONGDA, Yin, « Déterritorialisation et reterritorialisation de l'écriture », in *Espagne*, n° 4, 2011.

5/ Œuvre critique littéraire

Ouvrages

ABOUL-HUSSEIN, Hiam, *Chéhérazade – Personnage littéraire*, Alger, S.N.E.D, 1976.

AMRANI, Mehana, *La poétique de Kateb Yacine – L'autobiographie au service de l'Histoire*, Paris, L'Harmattan, 2012.

AUGÉ, Marc, *Le Temps en ruine*, Paris, Galilée, 2003.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes – Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.

BAYARD, Pierre, *Aurais-je été résistant ou bourreau ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des lieux où l'on n'a pas été ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

BENJAMIN, Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* ; traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Éditions Allia, 2012.

BENJAMIN, Walter, *Sens unique. (précédé de) Enfance berlinoise (et suivi de) Paysages urbains* ; trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, M. Nadeau, 1988

BERT, Jean-François, *Michel Foucault, regards croisés sur le corps – histoire ethnologie, sociologie*, Strasbourg, Éd. du Portique, 2007.

BHABHA, Homi, *Les lieux de la culture – Une théorie postcoloniales* ; traduit de l'anglais par Françoise Bouillot, Paris, Payot, 2007.

BOURGNE, Robert et BLONDEL, Emmanuel, *Platon*, Paris, Éditions Flammarion, 2004.

BRASSEUR, Roland, *Je me souviens encore mieux de Je me souviens : notes pour je me souviens de Georges Perec à l'usage des générations oublieuses et de celles qui n'ont jamais su*, Pantin, Le Castor Astral, 2003.

CALVINO, Italo, *Eremita a Pagine. Parigi autobiografiche,* Torino, Einaudi, 1994.

CASSIRER, Ernst, *La philosophie des formes symboliques : 2 ''La pensée mythique''*, édition originale : Yale University Press, 1953, Minuit, 1972.

CHEBEL, Malek, *L'imaginaire arabo-musulman*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

CHEBEL, Malek, *La Féminisation du monde – Essai sur Les Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996.

CHEBEL, Malek, *Psychanalyse des Mille et Une Nuits*, Paris, Éditions Payot et Rivages, 1996.

CHELBOURG, Christian, *Le surnaturel – Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont S. A. et Editions Jupiter, 1982.

CHIKHI, Beïda, *Littérature algérienne – Désir d'Histoire et esthétique*, Paris, L'Harmattan, 1997.

DAMAMME-GILBERT, Béatrice, *La Forme d'une ville de Julien Gracq – lecture d'un lieu dialogique*, Paris, Lettres modernes Minard, 1998.

DANEY, Serge, *L'Exercice a été profitable Monsieur* ; texte présenté par Jean-Claude Biette et Emmanuel Crimail, Paris, P.O.L, 1993.

DE LA HÉRONNIERE, Édith, *Le Labyrinthe de jardin ou l'art de l'égarement*, Langres-Saints-Geosmes, Klincksieck, 2009.

DESCARTES, *Lettre-préface des Principes de la philosophie* ; présentation et notes par Denis Moreau, Paris, Flammarion, 1996.

DÉSIRÉ KANE, Momar, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains et francophones : les carrefours mobiles* ; préf. de Duarte Mimoso-Ruiz, Paris, L'Harmattan, 2004.

DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre : de la mythocritique à la mythanalyse,* Paris, Dunod, 1992

DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod, 1997.

ECO, Umberto, *De l'arbre au labyrinthe – études historiques sur le signe et l'interprétation*, Essais traduits de l'italien par Hélène Sauvage, Paris, Editions Grasset et Fasquelle, 2010.

EDWARD W. Saïd, *L'Orientalisme – l'Orient créé par l'Occident* ; trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Ed. du Seuil, 1997.

ELIADE, Mircea, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Éditions Gallimard, 1969.

ENTANACLAZ, Agathe, *Les métamorphoses d'Ulysse : réécritures de l'Odyssée*, Paris, Flammarion, 2003.

FOUCAULT, Michel, *Le Corps utopique – les hétérotopies*, présentation de Daniel Defert, Clamecy, Nouvelles Éditions Lignes, 2009.

FOUCHER, Michel, *Fronts et frontières – Un tour du monde géopolitique*, Paris, Fayard, 1988.

FONTENELLE, *Entretiens sur la pluralité des mondes* ; préf. de François Bott, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube, 1994.

FRÉROT, Anne-Marie, *Imaginaires des Sahariens : habiter le paysage*, Paris, CTHS, 2011.

GAFFIOT, Félix, *Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 1934.

GENETTE, Gérard, *Métalepse*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

GONTARD, Marc, *Nedjma de Kateb Yacine – Essai sur la structure formelle du roman*, Paris, l'Harmattan, 1985.

GRABAR, Oleg, *La Formation de l'art islamique*, Paris, Flammarion, 2000.

HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'Histoire – Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

HANROT, Juliette, *La Madone de Bentalha – Histoire d'une photographie*, Paris, Armand Colin, 2012.

HARTOG, François, *Mémoire d'Ulysse – Récits sur la frontière en Grèce ancienne*, Paris, Editions Gallimard, 1996.

HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1959.

Kateb Yacine, Alger-Paris, SNED – Fernand Nathan, 1983. Extraits présentés par Mohammed Ismaïl Abdoun.

LEFEBVRE, Henri, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 2000.

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la ville*, préface d'Henri Hess, Sandrine Deulceux et Gabriele Weigand, Lonrai, Ed. ECONOMIA, 2009.

Littérature et espaces : actes du XXX^{e} congrès de la Société française de littérature générale et comparée ; ouverture de Daniel-Henri Pageaux ; sous la dir. de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, 20-22 septembre, Limoges, SFLGC, 2001.

LOUBIER, Pierre, *Le Poète au labyrinthe – ville, errance, écriture*, Fontenay-aux-Roses, ENS éd., 1998.

LOUDE, Jean-Yves, *Lisbonne. Dans la ville noire*, Arles, Actes Sud, 2003.

LOWITH, Karl, *Nietzsche : philosophe de l'éternel retour et du même*, Paris, Calmann-Lévy, 1991.

MAFFESOLI, Michel, *Du nomadisme – Vagabondages initiatiques*, Paris, La Table Ronde, 2006.

MATVEJEVITCH, Predrag, *Bréviaire méditerranéen*, traduit du croate par Évaine Le Calvé-Ivicevic, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1992.

MONTAGNE, Robert, *La Civilisation du désert – Nomades d'Orient et d'Afrique*, Paris, Hachette, 1947.

MONTALBETTI, Christine, *Gérard Genette – Une poétique ouverte*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1998.

MONTALBETTI, Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, 2001.

MONTALBETTI, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

ONFRAY, Michel*, Théorie du voyage – Poétique de la géographie*, Paris, Librairie Générale Française, 2006.

OUELLET, Pierre, *Poétique du regard. Littérature, perception, identité*, Limoges, Québec, Pulim, Septenrion, 2000.

PARIS, Jean, *Joyce*, Paris, Éditions du Seuil, 1957.

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, éd. du Seuil, 1988.

PRETE, Antonio, *Tratto della lontananza*, Torino, Bollati Borning-hieri, 2008.

REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire le Robert, 2000.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

RIVIÈRE D'ARC, Hélène, *Nommer les nouveaux territoires urbains*, Paris, UNESCO, 2001.

SERRES, Michel, *Atlas*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1966.

TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, PUF, 1978.

VION-DURY, Juliette, *Entre-deux-morts,* préface de Daniel Sibony, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

VION-DURY, Juliette, *L'Écrivain auteur de sa ville* ; préf. de Jean-Marie Grassin, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

Articles

ALI-BENALI, Zineb, « Schéhérazade ou Jazya ? Celle qui raconte et attend ou celle qui parle et agit », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004.

ALTOUNIAN, Janine, « L'écriture comme tentative de « refoulement » ? », in *Analyse Freudienne Presse*, n° 8, 2003.

ARKOUN, Mohammed, « Ibn Khaldun, *Discours sur l'histoire universelle (al-Muqaddima)* », in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, volume 25, n° 3, 1970.

AYOUN, Richard, « En Espagne médiévale : un âge d'or juif », in *Histoire, économie et société*, volume 7, n° 7-1, 1988.

BERNARD, Laurent, « Le détour par le conte : *Haroun et la mer des histoires* de Salman Rushdie », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004.

BONN, Charles, « Le personnage décalé, l'ici et l'ailleurs dans le roman maghrébin francophone », in *Littératures postcoloniales de l'ailleurs – Afrique, Caraïbes, Canada*, textes réunis par Jean Bessière et Jean-Marc Moura, Paris, Honoré Champion, 1999.

BOURAOUI, Hadi, « Rachid Boudjedra – *L'Escargot entêté* », in *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, volume 26, n° 26, 1978.

BRUNET, Roger, « nation », in *Les mots de la géographie, dictionnaire critique*, Paris, Reclus – La documentation française, 1992.

CASTELAIN, Jean-Pierre, « Approches de l'île », in *Ethnologie française*, Vol. 36, 2006.

DACOS, Marin, « L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950) », in *Ruralia* [En ligne], 01 | 1997, mis en ligne le 25 janvier 2005, consulté le 09/09/2012. URL : http://ruralia.revues.org/3 consulté le 15/09/2012, 09h20. Cf. Marin Dacos, « L'œil et la terre. Vers une histoire du regard (1900-1950) », in *Ruralia* [En ligne], 01 |

1997, mis en ligne le 25 janvier 2005, consulté le 09/09/2012. URL : http://ruralia.revues.org/3 consulté le 15/09/2012.

DE MONTIGNY, Charlotte, « Le retour du désert, », in *Littératures et temps colonial – Métamorphoses du regard sur la Méditerranée*, sous la direction de Jean-Robert Henry et Lucienne Martini, Actes du colloque d'Aix-en-provence 7-8 avril 1997, Aix-en-Provence, Sarl Édisud, 1999.

DE POLIGNAC, François, « L'homme aux deux cornes : une image d'Alexandre du symbolisme grec à l'apocalyptique musulmane », in *Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité*, volume 96, Numéro 96-1, 1984.

DELAVAILLE, Bertrand, « Une quête métaphysique », in *Le magazine littéraire*, n° 353, avril 1997.

DEROY, Louis, « Le culte du foyer dans la Grèce mycénienne », in *Revue de l'histoire des religions*, n° 137-1, volume 137, 1950.

DOINA, Petrescu, « Tracer là ce qui nous échappe », in *Multitudes*, n° 24, 2006.

DUPONT-SOMMER, André, « Un dépisteur de fraudes archéologiques : Charles Clermont-Ganneau (1846-1923), membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres », in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions des Belles-Lettres*, volume 43, Numéro 5, 1899.

FOUCAULT, Michel, « Des espaces autres », in *Empan*, n° 54, 2004.

GALY, Michel, « Les espaces de la guerre en Afrique de l'Ouest », in *Hérodote*, N° 111, 2003.

GANAPATHY-DORÉ, Geetha, « L'hybridité perturbante des *Mille et Une Nuits* dans les romans de Salman Rushdie, Githa Hariharan et Bahiyyih Nakhjavani », in *Les 1001 Nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004.

GENETTE, Gérard, « Le jour, la nuit », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 20, volume 20, 1968.

GIRAUT, Frédéric*et al.*, « Enjeux de mots : les changements toponymiques sud-africains », in *L'Espace géographique*, tome 37, 2008.

GRANDGUILLAUME, Gilbert, « Entre l'écrit et l'oral : la transmission – Le cas des *Mille et une nuits* », in *Les 1001 nuits et l'imaginaire du XX^e siècle*, sous la direction de Christiane Chaulet-Achour, Paris, L'Harmattan, 2004.

LORY, Pierre, « Jérusalem, ville sacrée dans la tradition islamique », in Actes du XIII^e colloque international : « Les contrées secrètes », les 6 et 7 décembre 1997, à la Sorbonne, dans le cadre de l'École pratique des Hautes Études et sous la présidence d'Émile Poulat, E.H.ES.S. et C.N.R.S.

MARTENS, Charles, « L'origine des contes populaires (suite) », in *Revue néo-scolastique*, n° 4, volume 1, 1984.

NASH, Catherine, « Remapping the Body/Land : New Cartographies of Identity, Gender, and Landscape in Ireland », in *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies*, Alison Blunt, Gillian Rose (eds), New York, London, The Guilford Press, 1994.

POULET, Régis, « Mythe de l'Orient et représentation de l'espace », in *Littérature et espaces,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

REY-MIMOSO-RUIZ, Bernadette, « Emergences fantasmatiques d'al-Andalus », in *Littérature et espaces,* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

RUEL, Anne, « L'invention de la Méditerranée », in *Vingtième siècle, revue d'Histoire*, n° 32, volume 32, 1991.

SILVERSTONE, Roger, « La médiatisation de la catastrophe : le 11 septembre et la crise de l'Autre », in *La terreur spectacle : terrorisme et télévision* ; sous la direction de Daniel Daya, Bruxelles, De Boeck, 2006.

SMADJA, Robert « L'espace psychanalytique, théorie et pratique », in *Littérature et espaces*, sous la direction de Juliette Vion-Dury, Jean-Marie Grassin, Bertrand Westphal, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2001.

SOUNNY MAYOTTE, William, « Éléments pour une poétique du désert-désir », in *Littératures et* espaces, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2003.

VAN LEEUVEN, Richard, « Orientalisme, genre et réception des *Mille et Une Nuits* en Europe », in *Les Mille et Une Nuits en partage* ; sous la direction d'Aboubakr Chraïbi, Paris, Actes sud, 2004.

VASSILIS, Kapsambelis, « L'hallucination est-elle une excitation externe ? », in *Revue française de psychanalyse*, vol n° 69, 2005.

ZUNZUNEGUI, Santos, « Autopsie de la vision », in *La terreur spectacle : terrorisme et télévision* ; sous la direction de Daniel Daya, Bruxelles, De Boeck, 2006.

6/ Histoire et religion

Ouvrages

CHEBEL, Malek, *Manifeste pour un Islam des Lumières*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2011.

CHIANTARETTO, Jean-François, *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Press Éditions, 1997.

DE CERTEAU, Michel, *L'Écriture de l'Histoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

DE CERTEAU, Michel, *L'Invention du quotidien. 1, Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1998.

GOMEZ, Thomas, *L'Invention de l'Amérique : mythes et réalités de la conquête*, Paris, Flammarion, 1996.

LA BARBERA, Serge, *Les Français de Tunisie, 1930-1950* ; préface de Lucette Valensi, Paris, L'Harmattan, 2006.

La Bible, Écrits intertestamentaires, Paris, Gallimard, Bibliothèque de Pléiade, 1987.

Le Coran, Préface de J. Grosjean, Introduction, traduction et notes par D. Masson. Paris, Gallimard, 1967.

NOIRIEL, Gérard, *Gens d'ici, venus d'ailleurs – La France de l'immigration 1900 à nos jours*, Paris, Édition du Chêne-Hachette, 2004.

NOIRIEL, Gérard, *Le Creuset français : Histoire de l'immigration XIX^e^ – XX^e^ siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1988 (2006 pour la préface).

NORA, Pierre, *Les lieux de la mémoire*, vol. 1, Paris, Gallimard, 1997.

RABASA, José, *Inventing America. Spanish Historiography and the Formation of Eurocentrism*, Norman, OK, University of Oklahoma Press, 1993.

RAHNEMA, Zeinolabedine, *Le Prophète tome II – De la révélation à l'hégire* ; traduit du persan par Dara Rahnema, sous la direction de Majid Rahnema, Téhéran, Zavvar, 1953.

ROBIN, Régine, *La Mémoire saturée*, Paris, Éditions Stock, 2003.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Éd. du Seuil, 1996.

Articles

DAYAN, Maurice, « Préface », in *Écriture de soi, écriture de l'histoire*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Press Éditions, 1997.

DE CERTEAU, Michel, « L'histoire une passion nouvelle », in *Le Magazine Littéraire*, n° 123, avril 1977.

DE LABELLE, Pierre, « Saint Augustin », in *Journal des savants*, volume 4, n° 4, 1938.

DOSSE, François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n^o^ 78, 2003.

MARTIN, Hervé, « À propos de « L'opération historiographique » », in *Michel de Certeau – Les chemins d'histoire*, sous la direction de Christian Delacroix, François Dosse, Patrick Garcia et Michel Trebitsch, Bruxelles, Éditions Complexe, 2002.

MESLIN, Michel et HADOT, Pierre, « A propos du donatisme », in *Archives des sciences sociales des religions*, volume 4, n° 4, 1957.

7/ Histoire et littérature algérienne

Ouvrages

AGERON, Charles-Robert, *Histoire de l'Algérie contemporaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

Algérie : nouvelles écritures : Colloque international de l'Université de York, Glendon, et de l'Université de Toronto, 13-14-15-16 mai 1999/ sous la dir. De Charles Bonn, Najib Redouane et Yvette Bénayoun-Szmidt. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2001.

BELVAUDE, Catherine, *L'Algérie*, Paris, Karthala, 1991.

BONN, Charles, *La Littérature algérienne et ses lectures : imaginaire et discours d'idées* ; préface de J.E. Bencheikh, Ottawa, Naaman, 1974.

BONN, Charles, *Le Roman algérien de langue française : vers un espace de communication décolonisé ?*, Paris, L'Harmattan, 1985.

BONN, Charles et BOUALIT, Farida, *Paysages littéraires algériens des années 90 – Témoigner d'une tragédie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BONN, Charles et GARNIER, Xavier, *Littérature francophone ; 1. La roman*, Luçon, Hatier, 1997.

BOUDIAF, Mohamed, *Où va l'Algérie ?*, Paris, Librairie de l'Etoile, 1964.

DE TOCQUEVILLE, Alexis, *De la colonie en Algérie*, présentation de Tzvetan Todorov, Bruxelles, Ré-édition Complexe, 1988.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre, préface de Jean-Paul Sartre* ; présentation de Gérard Chaliand, Paris, Éditions Gallimard, 1991.

LAKHAL, Mokhtar, *Algérie : de l'indépendance à l'état d'urgence*, Paris, l'Harmattan, 1992

LARDILLIER, Alain, *Le Peuplement français en Algérie de 1830 à 1900 : les raisons de son échec*, Versailles, Ed. de l'Atlanthrope, 1992.

MARTIN, Claude, *Histoire de l'Algérie française*, vol. I, Paris, Tchou, 1979.

MEYNIER, Gilbert, *L'Algérie des origines : de la préhistoire à l'avènement de l'Islam*, Paris, la Découverte, 2009.

NOUREDDINE, Sabri, *La Kahéna : un mythe à l'image du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 2011.

SERVAL, Pierre, *Alger fut à lui*, Calmann-Lévy, 1965 (Coll. Les méconnus de l'histoire

STORA, Benjamin, *Histoire de l'Algérie depuis l'indépendance ; 1 : 1962-1988*, Paris, La Découverte, 2001.

STORA, Benjamin, *Ils venaient d'Algérie : l'immigration algérienne en France (1912-1992)*, Paris, Fayard, 1992.

STORA, Benjamin, *L'Algérie en 1995 : la guerre, l'histoire, la politique*, Paris, Ed. Michalon, 1995.

STORA, Benjamin, *La Gangrène et l'oubli : la mémoire de la guerre d'Algérie*, Paris, La Découverte, 2005.

STORA, Benjamin, *La Guerre invisible : Algérie, années 90*, Paris, Presses de sciences politiques, 2001.

STORA, Benjamin, *Le Transfert d'une mémoire : de l''Algérie française'' au racisme anti-arabe*, Paris, La Découverte, 1999.

Articles

AGERON, Charles-Robert, « Abd el-Kader, souverain d'un royaume arabe d'Orient », in *Revue de l'Occident musulman de la Méditerranée*, volume 8, n° spécial, 1970.

DJEBAR, Assia, in *Le Nouveau quotidien* (Suisse), 4 décembre 1997.

KENNOUCHE, Kamel, « Littérature et colonialisme », in *L'Est*, Annaba, 22 novembre, 2010.

TOUMI, Alek Baylee, « Actualités littéraires du Maghreb », in *Nouvelles Etudes francophones*, n° 22, Automne, 2007.

8/ Sites internet

http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013.

http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013.

http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20081211.BIB2627/mahomet-a-quatre-voix.html consulté le 09/01/2013.

http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20010125.BIB2646/salim-bachi-je-ne-crois-plus-en-l-039-algerie.html consulté le 03/03/13.

http://calenda.revues.org/nouvelle18393.html consulté le 27/07/2012.

http://khalilkhalsi.blogspot.fr/2011/02/interview-de-salim-bachi-autour-du.html consulté le 06/03/13.

http://nadorculture.unblog.fr/2009/12/04/salim-bachi-ecrivain/ consulté le 16/04/2013.

http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie3/benachour.pdf p. 203, consulté le 08/09/2012.

http://ressources-cla.univ-fcomte.fr/gerflint/Algerie16/haddar.pdf p. 126, consulté le 08/07/2012.

http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/62/1341 p. 236, consulté le 18/02/2013.

http://revistas.uca.es/index.php/francofonia/article/viewFile/62/1341 p. 236-237, consulté le 20/02/2013.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 05/06/2012.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 14/06/2012.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 22/06/2012.

http://salimbachi.wordpress.com/2009/12/04/interview-de-salim-bachi-par-ilaria-vitali-pour-la-revue-universitaire-francofonia-n-55-2008-p-97-102/ consulté le 17/03/2013.

http://salimbachi.wordpress.com/2010/10/29/amour-clandestin-par-oriane-jeancourt-galignani-transfuge-septembre-2010/ consulté le 28/01/2013.

http://www.alalettre.com/auteurs-contemporains-b.php consulté le 05/05/2013.

http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 03/03/2012.

http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 09/04/2013.

http://www.babelmed.net/index.php?option=com_content&view=article&id=2462 consulté le 29/04/2013.

http://www.babelmed.net/letteratura/236-algeria/2462-salim-bachi-je-suis-un-romancier-pas-un-t-moin.html consulté le 16/04/2013.

http://www.labyrinthiques.net/2009/04/17/foret-racine-labyrinthe-italo-calvino/ consulté le 05/06/2012.

http://www.leoscheer.com/la-revue-litteraire/2010/10/06/127-rl-48-la-rentree-litteraire-salim-bachi consulté le 15/07/2012.

http://www.lesoir-echos.com/salim-bachi-ses-ecrits-de-voyage/culture/14129/ consulté le 19/11/2012.

http://www.lesoir-echos.com/salim-bachi-ses-ecrits-de-voyage/culture/14129/ consulté le 25/11/2012.

http://www.limag.refer.org/

http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 27/11/2012.

http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 29/01/2013.

http://www.paperblog.fr/3620268/interview-salim-bachi-amours-et-aventures-de-sindbad-le-marin-ed-gallimard-en-lice-pour-le-prix-renaudot/ consulté le 05/02/2013.

http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=61 consulté le 30/03/2012.

http://www.publifarum.farum.it/ezine_articles.php?art_id=61 consulté le 25/06/2012.

http://www.telephonearabe.net/mainout/debat_details.php?recordID=1376 consulté le 19/11/2012.

http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/humieres.pdf p. 133, consulté le 05/06/2012.

http://www.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/humieres.pdf p. 134, consulté le 06/06/2012.

http://www.unige.ch/lettres/philo/ics/576A28D2-E3B5-4545-B1F1-62B47419D6E9/ICS/CE14AFF7-0138-4A4E-8244-BCC19C3489CC_files/foucault_corps_MPB.pdf p. 3, consulté le 01/07/2012.

http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/bibliafin/vitali.html consulté le 20/06/2012

http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 14/11/2012.

http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gcr.html consulté le 02/05/2013.

http://yazidhaddar.over-blog.com/article-22452030.html consulté le 09/12/2012.

9/ Cinéma (film)

ARCADY, Alexandre, *Ce que le jour doit à la nuit*, France, 2012.

COPPOLA, Francis Ford, *Apocalypse Now,* États-Unis, sorti en 1979.

CURTIZ, Michael, *Casablanca*, États-Unis, 1942.

HAWKS, Howard, *Le Grand Sommeil,* États-Unis, 1946.

HUSTON, John, *Le Faucon Maltais*, États-Unis, 1941.

MALLE, Louis, *Lacombe Lucien*, France, 1974.

RESNAIS, Alain, *Hiroshima mon amour*, France-Japon, 1959.

10/ Peinture

KLEE, Paul, *La machine à gazouiller*, New York, Museum of Modern Art, 1922.

REMBRANDT, *Moïse brisant les Tables de la loi*, Berlin, Les musées d'État de Berlin, 1659.

11/ Thèses et mémoires

BOUGHACHICHE, Myriam, « Voyage mythique et constellation intertextuelle dans *Le Chien d'Ulysse* et *La Kahéna* de Salim Bachi », Mémoire universitaire – Magister, sous la direction de Z. Belaghoueg, Constantine, 2006.
Disponible sur : http://bu.umc.edu.dz/theses/francais/BOU100026.pdf

GUINOT, Anne, « Odyssée au centre de la mémoire. Etude sur la réécriture de l'*Odyssée* dans *Le Chien d'Ulysse* de Salim Bachi », Mémoire universitaire – Master, sous la direction de Charles Bonn, Lyon 2, 2006.
Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Theses/GuinotM2Bachi.pdf

MEZIOUD, Besma, « Analyse intertextuelle et interculturelle de *Tuez-les tous* de Salim Bachi », Mémoire universitaire – Magister, sous la direction de Nedjma Benachour, Constantine, 2008.
Disponible sur : http://www.limag.refer.org/Theses/MezioudBachi.pdf

VITALI, Ilaria « Entre les 1001 Nuits et Internet. La concurrence des genres et des discours dans la nouvelle littéraire algérienne de langue française », Thèse – Doctorat, sous la direction de Carminella Biondi et Beïda Chikhi, Bologne/ParisIV, 2007.
Disponible à la bibliothèque de Paris Sorbonne-Paris IV.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ : L'écriture de l'Histoire chez Salim Bachi 1

SUMMARY: The writing of History in the work of Salim Bachi 2

INTRODUCTION GÉNÉRALE 6

1/ Définition de l'écriture de l'Histoire 6
2/ Salim Bachi et la littérature algérienne 9
3/ Présentation du corpus et argumentation du choix 11
4/ Outils méthodologiques 15

PREMIÈRE PARTIE : ÉCRIRE LA VILLE 19

CHAPITRE I : PENSER CYRTHA 20

1/ Lieu de la mémoire historique 23
1/1 La référence aux lieux antiques 25
1/2 La référence aux villes algériennes modernes 31
2/ Ou un lieu imaginaire et symbolique? 40
2/1 La ville-île et le métissage des lieux 41
2/2 La ville-archipel ou le brouillage des frontières 48

CHAPITRE II : CONSTRUIRE UN ESPACE HYBRIDE ET COMPLEXE 54

1/ Le labyrinthe : une trajectoire de l'aliénation 57
1/1 L'errance en quête du « fil d'Ariane » 58
1/2 L'artiste contemporain ou Dédale ressuscité 67
2/ Une annihilation du temps 75
2/1 De la stratigraphie ou l'espace mille-feuilles 75
2/2 Un temps spiralé ou comment sortir du cercle de la violence ? 86

CHAPITRE III : LES MÉTAMORPHOSES DU LIEU, UN MOUVEMENT ÉTERNEL 95

1/ Pour une lecture hétérotopique du lieu 96
1/1 Le corps urbain comme simulacre 99
1/2 De Cyrtha à Carthago ou de Charybde en Scylla 109
2/ Pour une lecture cartographique du lieu 116
2/1 Territoire trop-plein et territoire encore-vide 118
2/2 La toponymie ou comment nommer les lieux? 126

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE 131

DEUXIÈME PARTIE : ÉCRIRE LE VOYAGE 133

CHAPITRE I : REGARD MULTIFOCAL, REGARDS CROISÉS 134

1/ La Méditerranée, cet autre tiers-espace 136
1/1 Une ouverture sur l'infini 140
1/2 Un territoire navicule 153
2/ Les rives de la frontière marine 157
2/1 Une frontière multiculturelle 157
2/2 Un mythe collectif 161

CHAPITRE II : DÉPLACEMENTS POLYSENSORIELS 175

1/ Un voyage réel 177
1/1 L'ordre des sens 177
1/2 Synesthésie et rapport à l'Histoire 185
2/ Ou un voyage imaginaire ? 194
2/1 Entre l'ici et l'ailleurs 194
2/2 L'écriture, une métaphore du voyage 203
CHAPITRE III : L'IMPOSSIBLE ENRACINEMENT OU L'ÉTERNELLE ERRANCE 206

1/ Mouvement nomade 206
1/1 Vivre en nomade 212
1/2 Penser en nomade 222
2/ Vers l'exode 224
2/1 Machine de guerre 225
2/2 Vivre en exilé 232
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE 243

TROISIÈME PARTIE : ÉCRIRE LA MÉMOIRE 245

CHAPITRE I : LES ÉVÉNEMENTS, UNE RITOURNELLE HISTORIQUE 246

1/La mémoire comme dimension « possible » d'enfermement 247
1/1 L'éternel retour et le retour de l'éternel 250
1/2 Le roi des oiseaux 261
2/ Machines abstraites 268
2/1 Un monde de confusion, entre cauchemar et réalité 270
2/2 Le chant ou l'expression d'envol 275
CHAPITRE II : LA PAROLE, UNE LIGNE DE FUITE 278

1/ L'art de conter 280
1/1 La narration à plusieurs voix 280
1/2 L'Histoire par le détour du conte 287
2/ Pour un univers au féminin 294
2/1 Shéhérazade et la Kahéna, gardiennes de mémoire 294
2/2 Khadija et Aïcha ou la parole sacrée 303
CHAPITRE III : L'ÉCRITURE, COMME RHIZOME 315

1/ Être scribe 322
1/1 Écrire l'Histoire, une écriture de soi 322
1/2 Le Livre des Stations 336
2/ Écrire l'Histoire, un pas vers l'universalité 339
2/1 De la nomadologie à la monadologie 339
2/2 La maîtrise du monde 351
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE 357

CONCLUSION FINALE 359

ANNEXE 368

1/ L'Algérie 369
1/1 Présentation de l'Algérie 369
1/2 Origines et étymologie 369

1/3 Histoire de l'Algérie 370
1/4 Chronologie des événements historiques en Algérie 392
2/ Résumé des romans 395
2/1 *Le Chien d'Ulysse* (Gallimard, 2001) 395
2/2 *La Kahéna* (Gallimard, 2003) 396
2/3 *Autoportrait avec Grenade* (Le Rocher, 2005) 397
2/4 *Tuez-les tous* (Gallimard, 2006) 398
2/5 *Les douze contes de minuit* (Gallimard, 2007) 399
2/6 *Le Silence de Mahomet* (Gallimard, 2008) 400
2/7 *Amours et aventures de Sindbad le Marin* (Gallimard, 2010) 402
BIBLIOGRAPHIE 403
1/ Œuvres de Salim Bachi 403
2/ Autres œuvres littéraires citées ou consultées 403
3/ Critique sur Salim Bachi (études, interview) 405
4/ Sur la géocritique et la géophilosophie 406
5/ Œuvre critique littéraire 408
6/ Histoire et religion 414
7/ Histoire et littérature algérienne 416
8/ Sites internet 417
9/ Cinéma (film) 420
10/ Peinture 420
11/ Thèses et mémoires 420
TABLE DES MATIÈRES 421